美国视觉设计学院用书

Design Elements
A Graphic Style Manual

原著：〔美国〕蒂莫西·萨马拉
翻译：齐 际 何清新

设计元素
——平面设计样式

DESIGN

Design

广西美术出版社

VISIT…

LANZAROTE Caliente.com

◎ 内容丰富、专业性强的进修课程 ——教授平面设计基础原理及技巧

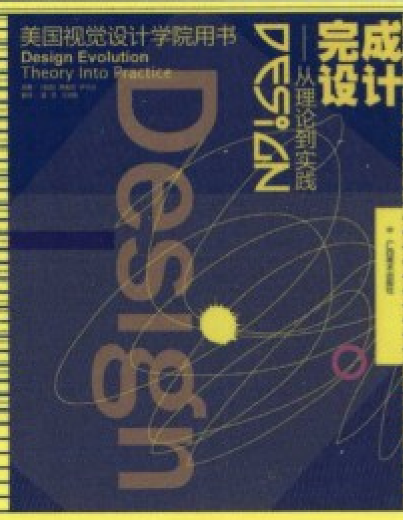
◎ 何时、为何要质疑本书的内容？——教你打破成规的最佳方式

◎ 给平面设计师的20条黄金提示 ——帮助你完成优秀的设计

Design Elements
A Graphic Style Manual

美国视觉设计学院用书





ISBN 978-7-80746-525-6

9 787807 465256 >

定价：89.00元

美国视觉设计学院用书

设计元素——平面设计样式

Design Elements

A Graphic Style Manual

图书在版编目（CIP）数据

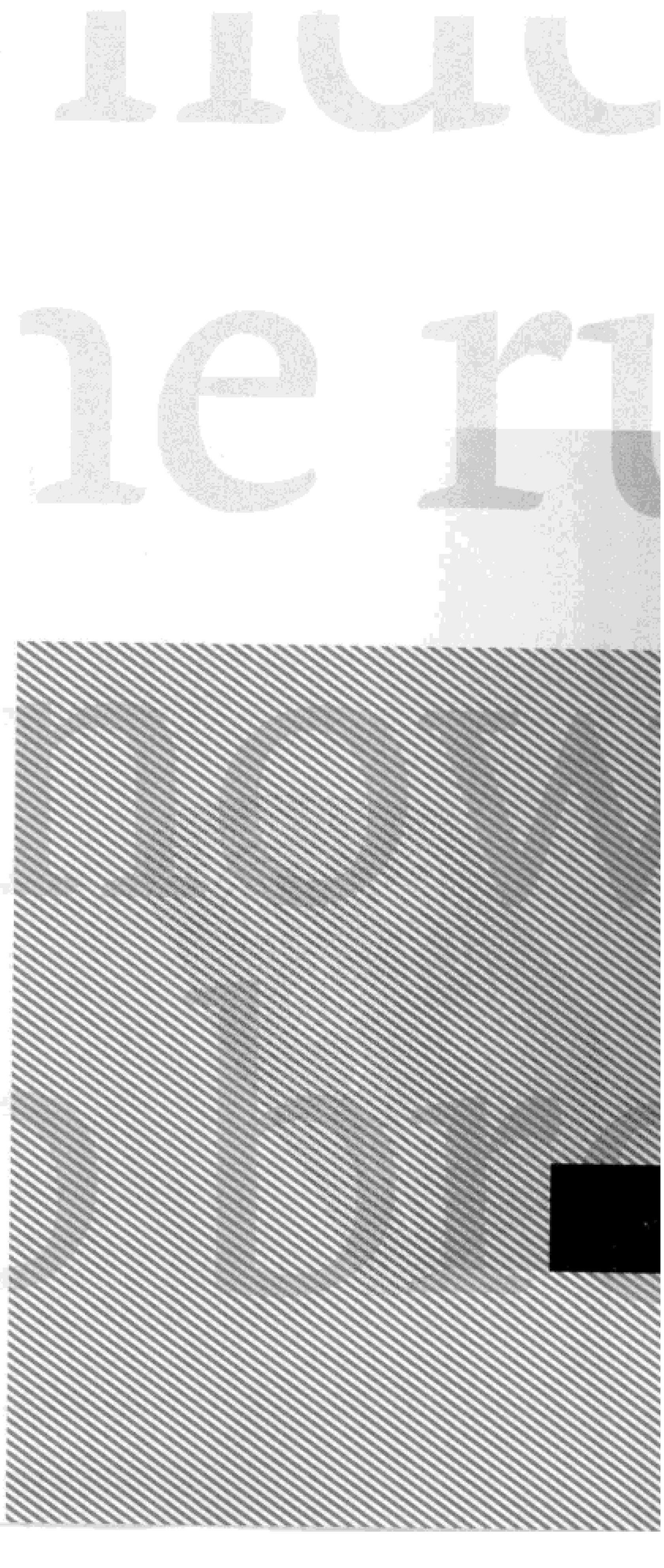
设计元素：平面设计样式 /（美）萨马拉著；齐际，何清新译.
—南宁：广西美术出版社，2008.9
ISBN 978-7-80746-525-6

Ⅰ.设… Ⅱ.①萨…②齐…③何… Ⅲ.平面设计 Ⅳ.J506

中国版本图书馆CIP数据核字（2008）第138376号

本书由美国Rockport出版社授权
广西美术出版社独家出版
版权所有　侵权必究
合同登记号：20-2008-069

美国视觉设计学院用书
设计元素——平面设计样式
原版书名 / Design Elements
——A Graphic Style Manual
原　　著 /［美］蒂莫西·萨马拉（Timothy Samara）
翻　　译 / 齐　际　何清新
校　　译 / 黄华琳
策划编辑 / 黄宗湖　姚震西
责任编辑 / 黄　玲　冯　波
版权编辑 / 冯　波
美术设计 / 陈　凌
责任校对 / 黄雪婷　吴素茜
审　　读 / 林柳源
发　　行 / 广西美术出版社
地　　址 / 广西南宁市望园路9号
邮　　编 / 530022
印　　刷 / 利丰雅高印刷（深圳）有限公司
开　　本 / 889mm×1194mm　1/16
印　　张 / 17
印　　数 / 4000册
出版日期 / 2008年9月第1版第1次印刷
书　　号 / ISBN 978-7-80746-525-6 / J·955
定　　价 / 89.00元



美国视觉设计学院用书

设计元素——平面设计样式

原著：[美国]蒂莫西·萨马拉　翻译：齐　际　何清新

广西美术出版社

目录

前言 006
平面设计的含义

导论 008
好设计的20条金律

第一章 030
造型和空间

造型与空间 032
造型的分类 042
空间的填充 062
构成的方法 068
意义的生成 074

contents

第二章 080
色彩基础

色彩识别 082
色彩的相互影响 092
色彩体系 104
情感与信息 110

第三章 114
选择和使用字体

结构与视觉效果 116
风格的问题 124
文字的构成 132
肌理与空间 146
作为信息的字体 154
色彩如何改变字体 160

第四章 164
图像世界

真实，非真实，另类 166
媒介与手段 172
表现的方式 184
内容与理念 188

第五章 196
整合一切

视觉逻辑编排 198
建构页面秩序 202
直觉的编排方式 218
组合字体与图像 226
排版系统 236

附录1 246
最佳的设计选择
给职业设计师的20条提示

附录2 248
麻烦缠身
何时质疑本书的内容？为何要质疑本书的内容？

图片提供者 270
鸣谢 272
关于作者 272

第6页和第7页跨页设计作品的资料来源：

A 亚当斯·盛冈（美国）
B 穆塔博设计工作室（德国）
C LSD（西班牙）
D BBK工作室（美国）
E 穆勒设计（英国）
F Form品牌设计（英国）

平面设计师就是传播者，是怀有想法并将之以视觉形态呈现出来以便于他人理解的人。他们用图像、象征符、字体、色彩和其他素材——不管是有形的，如纸上印刷品，还是无形的，如电脑屏幕上的像素或电视上的光——来表达需要传递的思想，并把它们整合成统一的信息。平面设计师大都代表公司或其他机构来完成这项工作，把这些实体的信息传达给观众，从而达到引起特别反响的目的。

平面设计作为一个产业，与广告业具有表亲关系。二者都诞生于18世纪晚期至19世纪早期喧嚣的工业革命时期。此时的工人阶级，有了剩余时间和金钱，开始追求舒适的生活，他们的购买欲不断增强，人也闲不住了。平面设计和广告业都有一个共同的目标——就是告知公众，某些产品、服务、事件和思想将对他们具有重要的意义；但是平面设计在达到其基本目的后，却与广告业分道扬镳了。当广告业向公众宣传某产品或事件的信息时，它是在“哄骗”公众花钱。然而，平面设计只是力图澄清信息，使它们表现为一种情绪化的体验。诚然，平面设计经常被广告业当作一种工具，用于协助销售产品和履行服务，但是，信息设计本质上是对自身意图的表达。

这个意图，就是平面设计有别于视觉艺术其他学科的地方。确切地说，这个意图是由委托人来定义、由设计师来阐明的意图，不是发自设计师内心的意愿。的确，在历史上，美术赞助人往往是大画家的委托人。19世纪，

What It Is

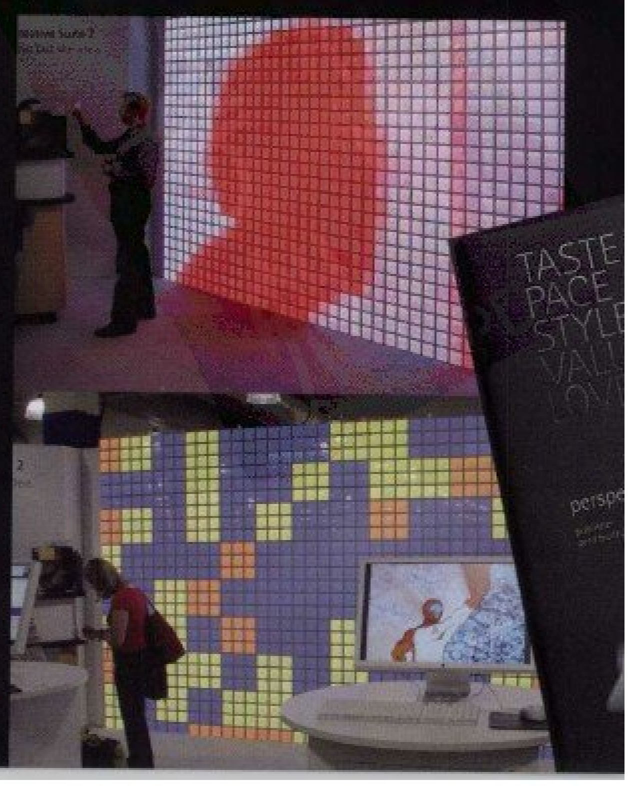
理解设计的含义就是理解元素的造型与内容的传达，并且认识到设计也是注解，是主张，是观点和社会责任感。设计不仅仅是组合、排列和编辑；它是要提升价值和含义，要阐明，要简化，要澄清，要修改，要突出，要改编，要说服，甚至可能要去愉悦。

设计既是一个动词，也是一个名词。是开始，也是结束。是想象的过程，也是想象的产物。

保罗·兰德（Paul Rand），平面设计师
摘自《设计、造型和混乱》
耶鲁大学出版社，美国纽黑文，1993

Gra

A



艺术创作才真正被理解为一个服务产业。19世纪30年代，才产生波希米亚画家是“自我的表达者”的说法。甚至直到最近，即20世纪70年代以来，才有平面设计师就是“创作者”的观点。

自从设计产业开始要求商业把其视为一种“专业”来认真对待的五十多年里，平面设计师因此被大为吹捧了一番，被称为“视觉战略家”或“文化仲裁者”等。这个时期，设计师巧妙地对渴望品牌的公众进行了视觉控制，同时在这个时期还形成了后现代视觉语言的大环境。这一切对平面设计均有重要的影响……但是，以防我们忘记设计师的简单的真正本质，让我们先回到平面设计师需要做什么上面来吧。

平面设计师要吸收言语概念，并赋予它们形态。设计师要把这些形态整合成有形的、可感知的体验。体验的质量须仰赖于设计师在创作或选择阐明概念或信息的形态时的技巧和敏锐。一个设计师应为观众接收信息后所获得的体验和情绪负责。设计师的任务就是提升观众对信息的体验，使之超越字面的平凡传递和观众纯粹眼力下的自我感受——尽管这些对于设计师来说可能也很重要。总之，美是一种功能，是关于视觉信息的功能。正如散文可以写得很无趣，也可以写得很率真，或者编排得很漂亮，或者非常抒情一样，一件具有功利意义的物品也可以设计得超乎寻常。

大约在1932年，著名的维也纳建筑师阿道夫·路斯（Adolf Loos）曾说过：“茶壶和尿壶之间有极大的差别，而在这个差别中却蕴含着文化的因素。”而且因素还极大。设计是一门学科，它凭借直觉，把大量知识和技巧结合到一起，涉及众多方面，但还远不止于此：理解造型与构成的基本原理；应用这些原理来引发观众的情感并突显出更高阶的理念；控制色彩的信息；理解不同的视觉符号及其关系；控制素材的间距和信息的主次；整合文字与图像，力求与信息达成一致；规划作品的构造，确保其作为客体的自然特性，无论它是印刷品，还是屏幕上播放的动漫作品，抑或是建筑物。

平面设计的含义

phic Design



B C D E F

Twenty Rules for Making Good Design

好设计的20条金律

> Rules can be broken—but never ignored.

可以打破规则，但不能忽视规则。

—戴维·朱里（David Jury），字体编排设计师、作家

摘自《关于面部》扉页，瑞士RotoVision SA出版社，2004

当人们谈到“好设计”或“坏设计”的时候，他们指的是从学习和经验中得来的对于质量的概念，往往也是来自早前成千上万的设计师和批评家的经验之谈。有时这个概念指的是美学上的概念，例如“不对称比对称更具有美感”或“您需要的是中性的字体”。有时这个概念则具有功能意义，例如“如果一个有衬线字体的字号小于10磅，在纯色的背景上就不要对它进行反白处理，因为它将显得很拥挤。这两种理论都有助于避免缺陷，都设法取得设计的解决之道，而不至于被恼人的困难所妨碍，终究使每个设计都尽善尽美。

然而，每当人们试图去寻找能掌控质量的规则的时候，就会毫无头绪：“那太束手束脚了！”对于这些人，我会说：勇往直前吧。

规则，尤其是本书所述的类似标准一样的规则，都是众多经验积累的结果。同样地，规则也总有例外，可以在任何时候打破，但却不是没有理由的。打破一条规则，也许意味着加强另一条规则，也可能意味着真正的创新，在合适的背景下，将会确立新的规则。这就是人类创意工作的作为。

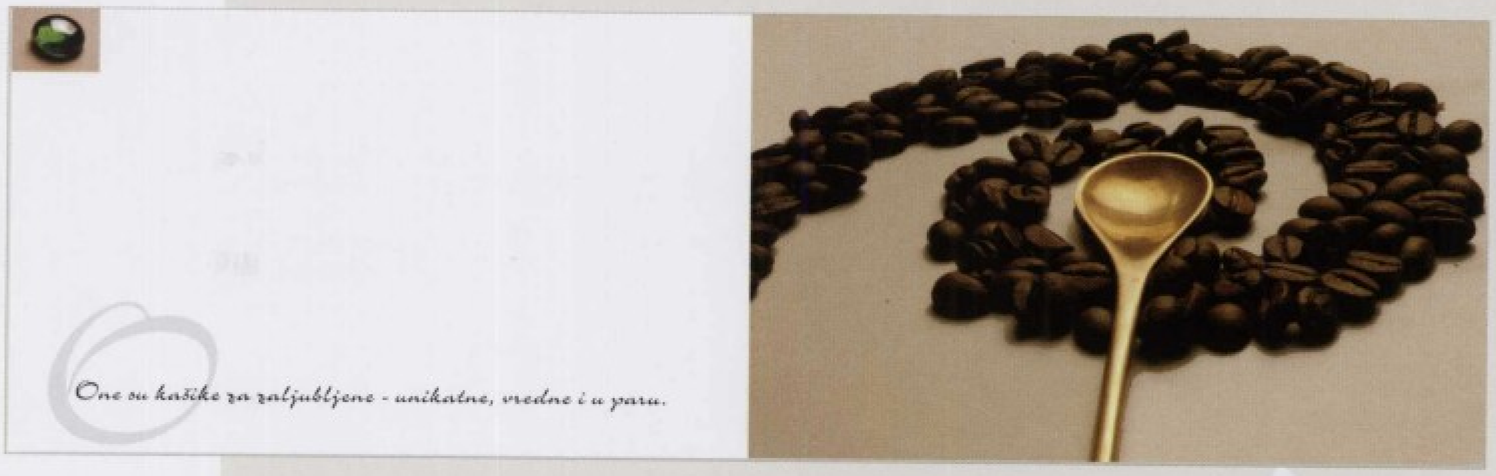
要弄清楚哪些规则重要，或至少在历史上被认为是重要的，及其重要的原因，重点就是弄清楚打破这些规则可能带来的后果，不至于因为疏忽而导致不合宜的事情发生。此外，规则就像向导一样，有助于引发公众对解析创意工作和评估创意工作的公共讨论。如果每样东西都可以评为“好”，就不可能有真正的“好”。中肯地说，相对论的确伟大，然而它却妨碍了最诚实的判断，结果只能是普遍存在的平庸之才的一场庆祝而已。

我们决不能把任何规则，包括那些衍生出来的规则，当作宇宙法则来遵从。如果不相信，请翻到本书248页，本书所述的所有规则均被毫不留情地打破了。但是要知道，这些规则只是个起点，是进行设计创作时应考虑的一些好建议。而最后，将由您来决定如何或什么时候运用这些规则，或者放弃它们，并且对这两种做法所带来的后果有清楚的认识。

必须有一个概念

Have a concept.

平面设计如果没有信息，没有故事，没有观点，没有叙述，或者没有有益的经验，就不是平面设计。一件东西看起来多么漂亮都不要惊讶，如果不具有清晰的信息，它就是个空壳，尽管它很漂亮。这就是这条规则的复杂所在。让我们继续前进吧。



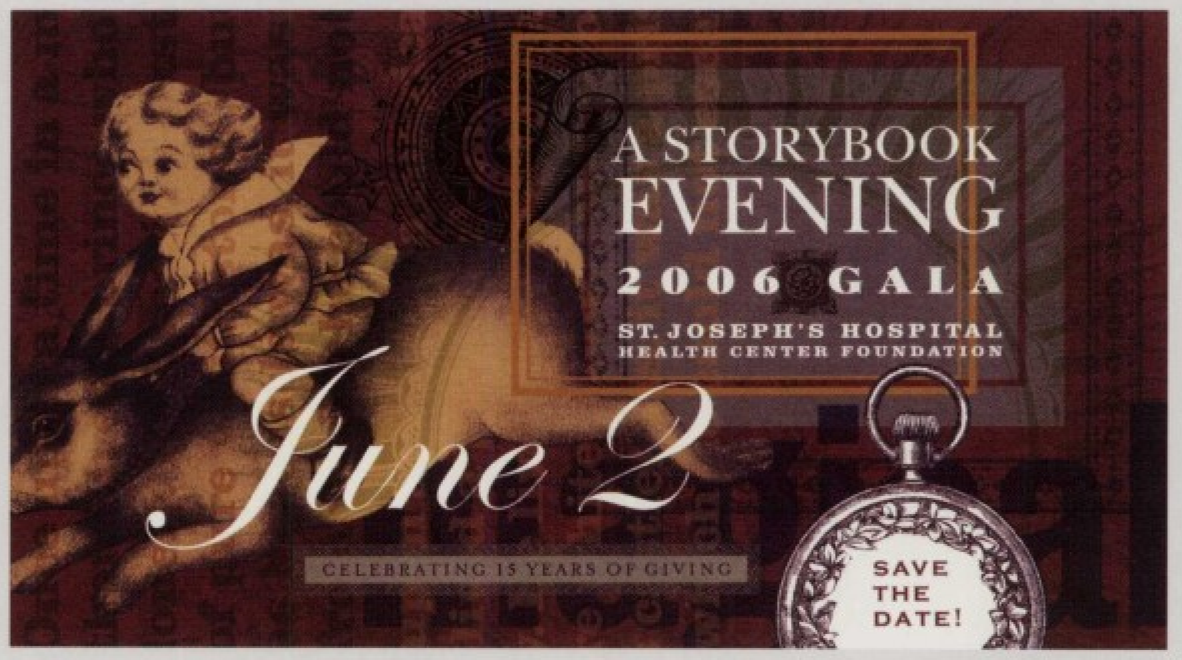
这个有限的版面，展示了独具风格的长柄扁匙和摄影环境，有助于传达它们的特征。照片中的素材，即摆成螺旋形的咖啡豆，在页面上巧妙地模仿了字体设计的形式。

Jelena Drobac，塞尔维亚



系列侦探小说，采用贴有证据标签的拉链塑料袋包装，使图书本身成为这套系列小说的物证。

Thomas Csano，加拿大



正如这张卡片本身的丰富和漂亮一样，卡片中的每个细节都传递出一个募捐者所能获得的丰富体验，其主题是幻想文学：手表暗示了时间的紧迫；孩童骑在兔子上，说明这是个儿童故事；而版画和字体的肌理形成了神秘的氛围，可使参与者的记忆活跃起来。

Lexicon Graphix and STIM Visual Communication，美国

2 需要沟通，不需要装饰

Communicate—don't decorate.

在这个小册子里，色彩和几何图形是仅有的视觉造型，传递了主张高效的商业行为的信息。圆形元素尽管抽象，却能通过布局、大小关系和色彩传达出大字引用语的含义。若再多加一个元素都属于画蛇添足。

And Partners，美国



噢……说得妙！但其确切含义是什么呢？这条规则与第1条规则有关联，是关于如何阐述至关重要的理念的。造型不管多么简单或多么抽象，都具有一定的含义。如果为特定的设计选择了不恰当的造型，那么传达的信息将会出现偏差。包括不知道如何选择对观众而言具有意义的造型，或者你根本不关心选择何种造型将对观众具有意义时，传递出的信息均不可能有既定的效果。利用形状、细节和特殊效果固然好，但如果只是胡乱一气地把它们填充进版面，而不考虑它们的含义，不考虑它们如何表达信息或如何又背离了信息，那么得到的将是混乱成一片的垃圾，根本称不上是设计。

用同一种语言，使设计的各个部分彼此联系……仔细观察每个元素，从大的图片到小的细节，并问问自己："是不是每个元素相互之间都协调统一了？"一个好的设计，其视觉语言即内在逻辑是能使各个元素达到完美契合的，各个元素能相互加强，相互映衬，相互关联，不只在形状、分量和布局上如此，在理念上也一样。一旦有某个元素"开小差"，或者只是一个非常细微的地方被忽略，它对其他元素而言就是个"不合群者"，所传递的信息最终也将因此被削弱。

3

Speak with one visual voice.

用一种视觉语言来表达





商务实体在各种宣传印刷品上运用色彩和字体统一的标志，不但形成了自己统一的形象标准，而且还能让自己从竞争者中显得更加引人注目。

Templin Brink Design，美国

最多使用两种或三种字体

Use two typeface families maximum. OK, maybe three.

根据需要选择字体。要做好，必须确定你的需要是什么，而你很可能会发现，在一件设计作品中，字体对于正文只有两到三种用途。因为字体的改变通常预示着含义或功能的改变——所以请克制自己吧！一种字体加上不同的字号及其斜体就够用了；增加第二种字体对美观可能会有好处，但千万不要用过火了。用太多字体会分散人的注意力和自觉性，让观众感到混淆并产生疲劳感。



这是为一个管弦乐队设计的小册子，丰富而抽象的符号与给人宁静感的字体编排相得益彰。无衬线的正文字体和符号用起来非常方便，而具庄严感的有衬线字体给版面增添了暖色调和对比度，从视觉上弥补了图片的不足。

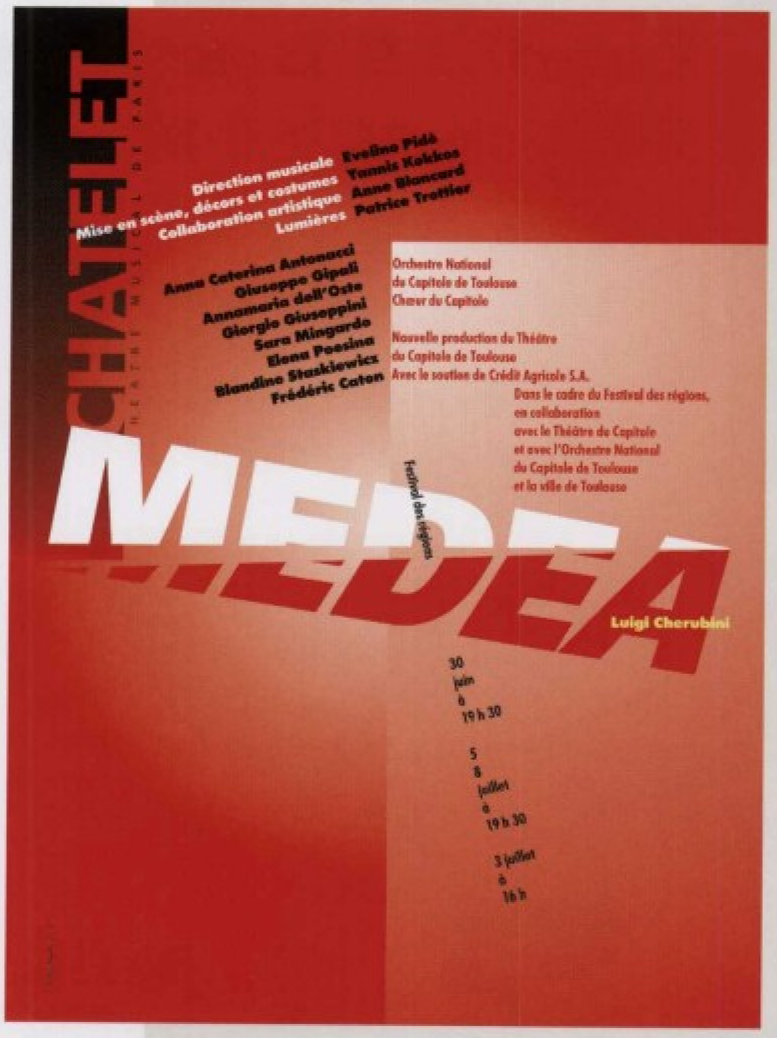
Voice，澳大利亚





从这份年度报告可以看出，单使用一种字体也可以有出奇效果。设计师仅变换字号和字体颜色，就可对信息进行清晰分组，让人易于理解，又觉得雅致而严谨。

C. Harvey Graphic Design，美国



我们在三十步远的地方，首先就能看到这张剧院招贴画的标题，然后看到的是剧院的名称，以及字体粗细和字号对比渐弱的其他信息。这里对文字以及标题和形状的动势处理，均有助于把观众的注意力从最重要的部分逐渐引向次要部分。

Design Rudi Meyer，法国

Use the one-two punch!

分清主次，先后出击！

首先要把观众的注意力吸引到重要的信息上，然后再引向其他部分。一般而言，用一个大的形状、一张突出的图片、一种特殊的字体处理或一次大胆的用色，往往能合理地削弱次要部分的活跃程度，而让重要的部分凸显出来。这就是建立一种层次关系，也就是你希望观众看到的该设计的每个部分的顺序，这是作为设计师让观众接收信息和使用信息的最基本的能力。做设计就是要抓住观众的眼球，让他们获取自己需要的信息，并帮助他们日后铭记于心。如果一个设计没有吸引眼球的亮点，那么这个设计师就打了败仗了。

6

Pick colors on purpose.

按需选择色彩

不要毫无目的地抓取色彩。要清楚当你把一些色彩结合使用的时候，它们发挥了什么样的作用，更重要的是，它们对于观众意味着什么。色彩可以透露丰富的心理和情感含义，不同文化背景的人群或个人对色彩的含义有时会有极其不同的理解。色彩可以影响视觉的层次关系、文字的易读程度，还会影响人们把迥然不同的事物联系到一起——有时我们称之为色彩编码——因此，选择色彩一定要明智。千万不要认为，一定的色彩或色彩组合适合于某些特定的设计是因为约定俗成的关系。例如蓝色对于金融服务业，是过去50年被用滥了的颜色。因此，运用色彩要选择适合的，而不是那些约定俗成的。



在这款香水的包装盒上，淡淡的玫瑰色调女人味十足；而偏向棕色的字体设计产生了一种奇妙而丰富的作用。绿色的黄金状条块俨然一个补丁，但它比凸版印刷花纹显得更为抢眼，表现出丰富的对比，并暗示了复杂和魅惑的风格。

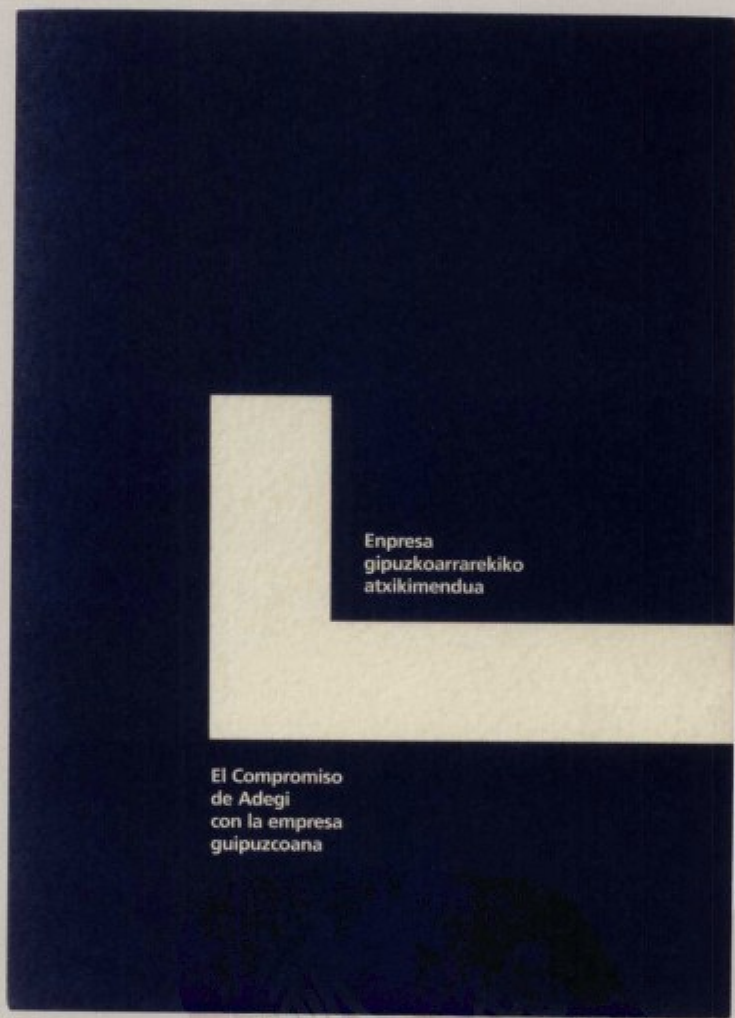
A10 Design，巴西

现代主义给我们留下了一句格言，我们有时称之为“少即是多”（less is more）理论。这个理论现在已经不算是什么美学教条了，因为它已成为一个众所周知的常识：在一个特定的空间里，材料填得越多，就越难引导观众看到预期的东西。而且，多余的材料毫无价值可言，任何人都能把一连串的材料填充成一个枯燥无味的设计，并假装这就是一个综合的艺术品，但“复杂”与“综合”之间几乎具有天壤之别，“综合”往往出现于简单的背景下。

真正的艺术有赖于思想与独特创意的和谐交融。如果概念和图形都确实漂亮，但是没有丰富的经验，设计出来的作品也有可能不忍目睹。试想，我们每天走在大街上，会有多少视觉垃圾迎面扑来，我们还要问问自己：“如何才能取其精华，去其糟粕？”我们应赋予材料更多的意义，而不是滥用材料。如果不需增加材料就可以把观点表达得清晰明了，那么增加材料就是一种“画蛇添足”；如果观点表达不清，并且在视觉效果上也很无趣，那么增加材料就相当于“在粗瓷碗上雕细花”，做不出好的东西。

敏锐而果断地控制好细小的元素，处理好它们的排列及其周围的空间，并在它们之间创造一个具有动态的、建筑般的立体型活跃空间……这些都是当你为一个当代建筑公司设计宣传册时需要真正考虑的方面。

LSD，西班牙



7

If you can do it with less, then do it.

如果能够做到“少即是多”，就去做吧

8

Negative space is magical— create it, don't just fill it up!

负空间具有神奇的力量——创造负空间，但不要填满它！



在这个有限的空间里，标题和正文形成了视觉角度，双手伸展出去，放飞了一只具有象征意义的蝴蝶；通过构成空间与图像之间的相互作用，图像的信息被巧妙地传达了出来。

Loewy，英国

我们经常说负空间——有时也叫“白色的空间”（尽管周边并没有白色）——比填充的材料还要重要。在很大程度上，这确实是真话。空间会把我们的注意力吸引到内容上，把它与周围不相干的内容区分开，并且给眼睛一个休息的地方。负空间就像形状一样，在构成中必须把它当作正空间的形状（不管是图片还是文字）来同等对待。如果对之置之不理，负空间就会显得死气沉沉，难于与周边的视觉材料相融合。如果空间填得太满，构成会造成压迫感，那么没有人会对这个设计感兴趣。缺少负空间会让人产生压迫和混淆的感觉，很可能会使人感到厌烦。

字体的样式——粗体、大写字母和无衬线字体——和文字的布局构成了这张招贴画。字幕具有表示飞机的起落跑道和公司名称的双重作用；Logo本身以飞机的形态出现（数字“5”的圆弧部分被设计为飞机的螺旋推进器）；数字的角状特征与云形曲线形成直接对照；右上角的小段文字与其他元素形成对角动势，因而使招贴画的顶部空间活跃起来。

C＋G Partners，美国



把字体当作图像进行设计，因为字体至关重要

Treat the type as image, as though it's just as important.

9

今天，有批评指出，大多数失败的字体编排都存在这样的问题：要么是采用六十年前无数广告策划用滥的编排方式“大标题——图片——文字正文”，毫无想象力地将照片从文本分离出来；要么就是盲目地把古怪的大字体置于图片上面，把字体做得足够大，而且还位于图片的上面，形成图文混排的效果。时间可以检验真理！字体是一种视觉素材——由点、线、形状以及肌理组成——需要在构成上与设计当中包含的其他东西关联起来，不管它们看起来有多么的不同。

要让文字清晰易读或达到你所希望达到的其他效果，那就勇往直前。不要说什么不能阅读的文字就没有作用，而且，文字经得起重复。是的，字体编排具有一定的表现力；是的，在语言中，字体编排可以富有创造性地把结构元素相互连接起来；是的，字体编排可以与亚文化观众产生共鸣，可以涉及这样或那样的流行文化的时代精神。无论如何！字体编排始终可以传递信息。回顾那个字体编排被非常严格并且过于得体地加以对待的时代，英国字体批评家碧翠丝·华德（Beatrice Ward）曾把字体编排比作水晶酒杯——是为追求一种极致的透明而设计的透明容器，而不是为观看。碧翠丝也许已经去世，而他的水晶酒杯也许已经被颇具新鲜感的广口瓶取而代之，但这种广口瓶却仍然能让你看见你正在喝的是什么酒。

字号、色块的生动变化，以及对细节的关注，比如断字和起行，使宣传册跨页上的文字不仅编排有趣，而且易于阅读、衔接清晰。色块和大胆的粗体字突出了重要信息。

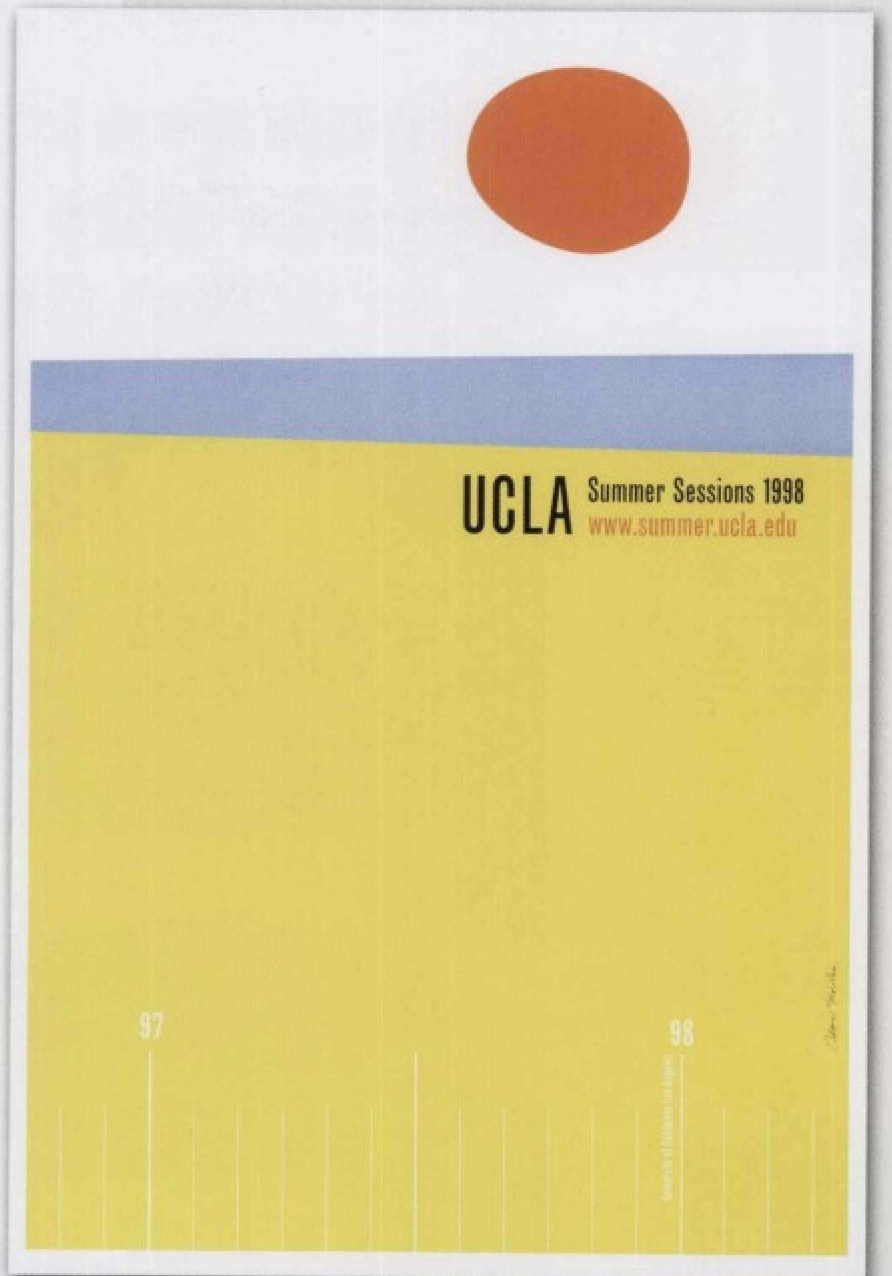
Cobra，挪威

让字体效果具有亲和力

Type is only type when it's friendly.







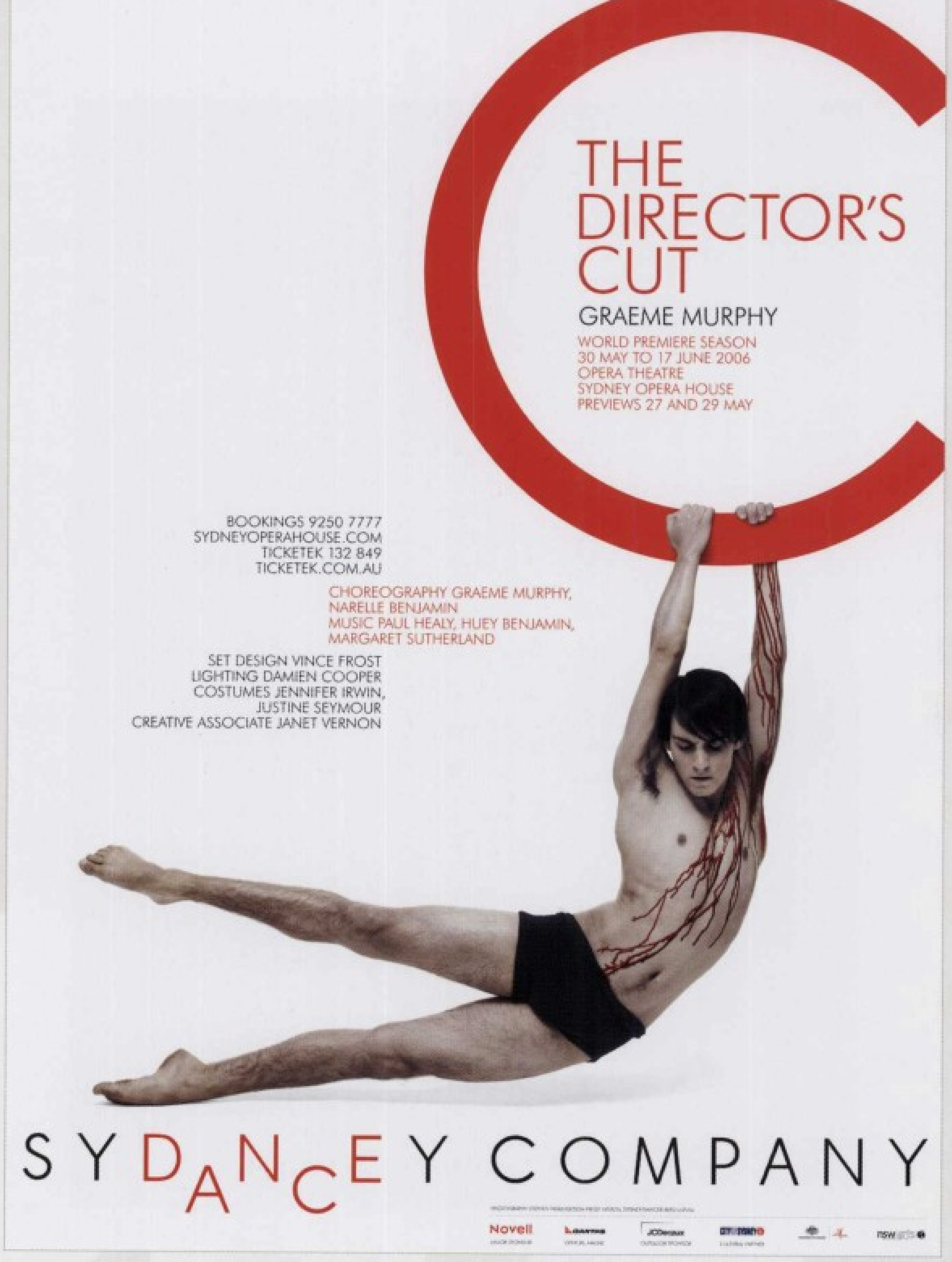
我们都会非常喜欢这张招贴画，其原因之一是它非常清晰地表达了我们的常识，几乎让人觉得这不是一个设计。一轮色彩热烈的圆盘漂浮在淡蓝色的地平线上，同时显现出一片颜色鲜亮的黄色田野，使一切不言自明。

Adams Morioka，美国

与自己交谈是艺术家的范畴，而达到通用效果则是设计师努力的范畴。毕竟“知道内情的”观众只是少部分，对于大多数的观众，他们必须懂得你使用的这些形状、色彩以及选择的图像要表达什么样的含义。平面设计往往服务于某些事项——有时是非常小的事项，例如，邀请大家来参加电影节；而有时是相当大的项目，例如提示大家在大楼着火的时候找到出口。一旦忘记或者忽略了这个事实，就有可能破坏信息内容对于清楚明了的要求。结果可能会导致死亡事件的发生，所以必须加以重视。而有可能发生的最糟糕的情况还有，虽然普通大众会认为你设计的招贴画真的是够酷——尽管他们记不住招贴画的内容，但是电影节的委托人将不会再雇佣你来实现自我价值了。试想如果你设计的是大楼的出口系统，而你却坚持使用在浓烟滚滚的环境下根本就看不清楚的墨水，在突发性紧急情况下，无疑会有人因为无法逃离大楼而窒息死亡。

Be universal; remember that it's not about you.

11 让作品人人都能看明白，不是自娱自乐



在这张招贴画中，每个空间的大小都不一样，每种元素与其他元素之间都有独特的关系。有些材料是密集的、线状的，而有些区域是敞开的、圆形的。角状与曲线紧密排列，大元素和小素材相互结合。通过压缩和拉开元素之间的距离所产生的一系列视觉对比颇能吸引眼球。

Frost Design，澳大利亚

12

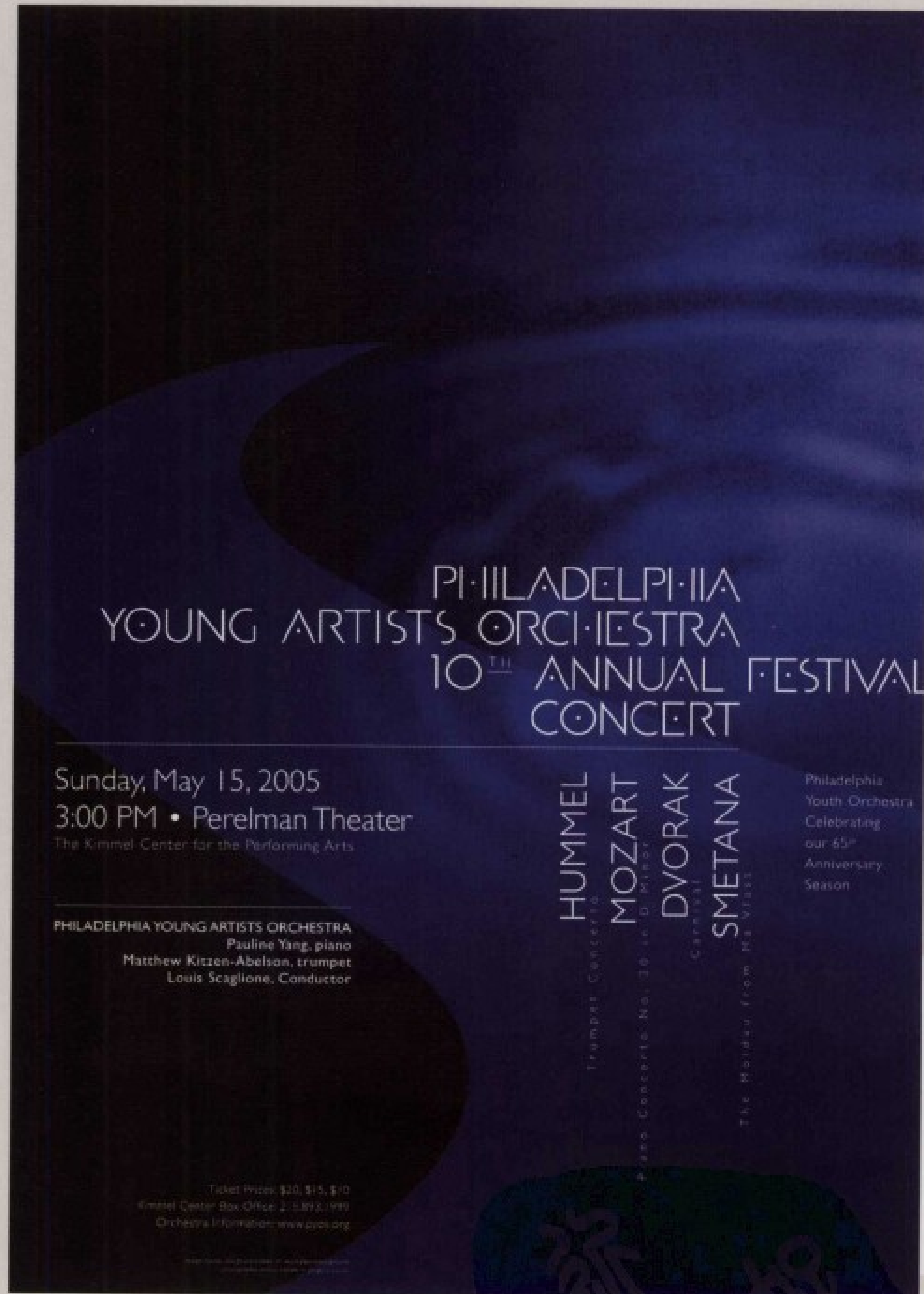
Squish and separate.

动静有致

通过拉近某些材料的距离，而拉开另一些材料的距离，使它们在密度和节律上造成对比，从而使设计富有节奏感。通过把某些材料之间变得紧凑，而使另一些变得松弛，可以使这些材料之间产生节拍感，否则，设计将会显得呆滞、了无生气，甚至无趣。在这样的情况下，往往所有材料都是同等大小、同样粗细、同种颜色、同一间距。没有任何东西能像没有张力的呆滞的版面那样更能谋杀伟大的创意了。"没有对比，"保罗·兰德曾说过，"将死气沉沉。"

从深沉的黑色到明亮的蓝色，这近似于流水般柔顺的过度，为招贴画上明亮闪烁的字体编排提供了富有美感的背景。除了改变文字之间的空间，设计师还通过改变文字的字号以及运用明度的变化，来与图像中的类似变化形成呼应。

Paone Design Associates，美国



借个摄影界的说法，就是：要确保有较大范围的阶调值。著名的风景摄影师安塞尔·亚当斯（Ansel Adams）主张把阶调值分为9个区，认为任何摄影作品如果不具备全部9个区是不具有足够的潜力的，因此也不能发挥其潜力。再者，不要过于铺张地利用阶调范围，而应关注处于不同位置的明度最低和最高的地方；创造发光点和黑暗度，让它们与相关明度之间的微妙变化形成对照。总之，要在明与暗之间形成显而易见且一目了然的对比。

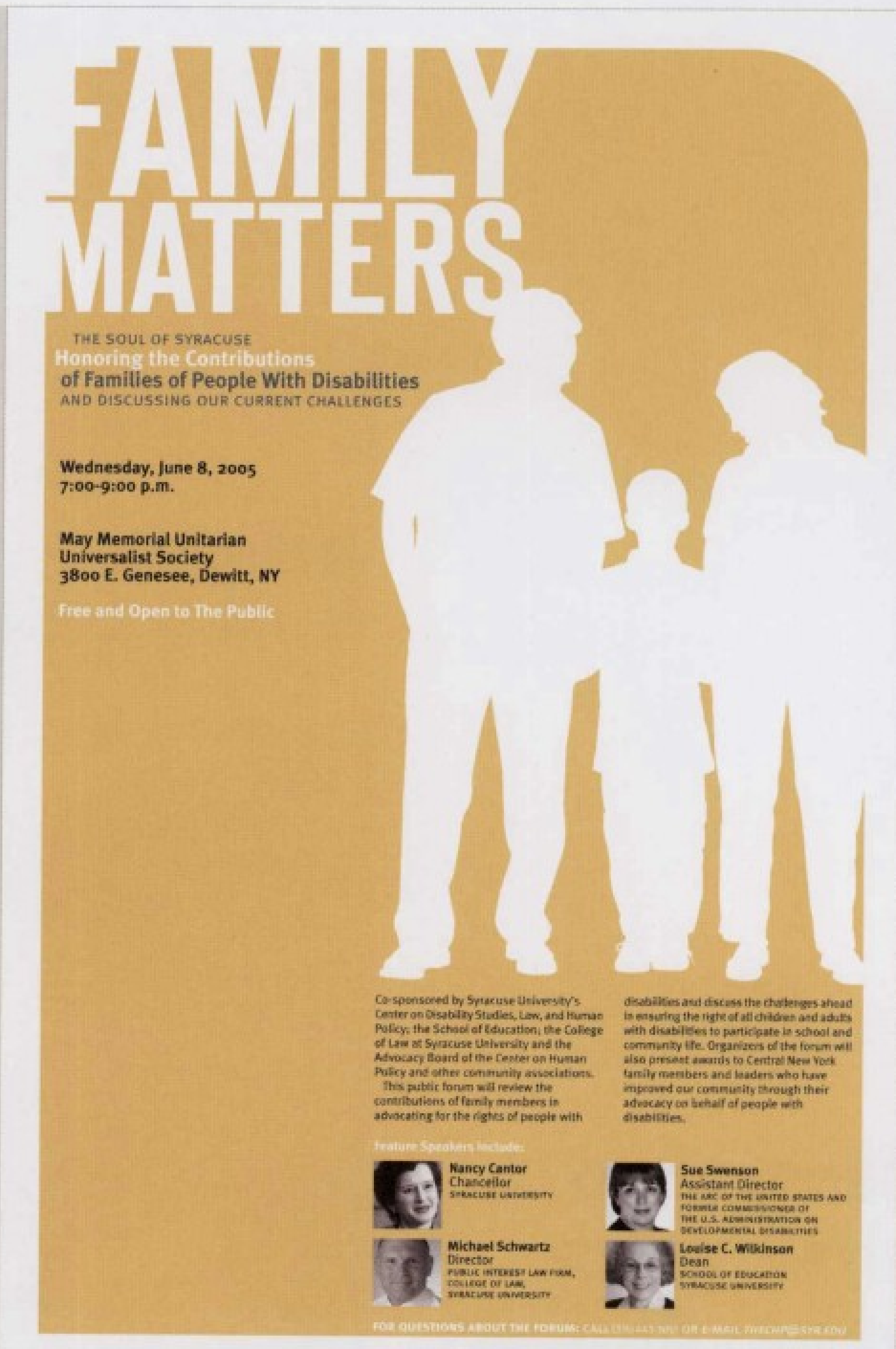
Distribute light and dark like firecrackers and the rising sun. 13

烟花与朝阳：安排明暗关系

14

要果断，要么按目标去做，要么就根本不动它

Be decisive. Do it on purpose—or don't do it at all.



在这张招贴画中，所使用的材料相当简单，但设计师对材料的每个特征的处理都明确而自信。对字号的不同处理是不容弄错的，就像对色彩的区别处理一样；对文字与图像的垂直或水平结构的排列也不容忽视，由此产生的负空间在视觉上呈现为动态。

StressDesign，美国

要让事物以不同的方式呈现出来。理解视觉素材需要做的大量工作，就是去辨别事物间的差别。有个从民间留传下来的说法：要知道摆在我们面前的大物体不是正在发起攻击的食肉动物，而只是大石头而已。我们应充满自信地利用视觉素材，要思路清晰地对材料的大小、布局及其与其他素材的间距等等作出决定。设计师的果断将更容易使观众相信，这条信息传达出了它原本的初衷；如果在构成上显得虚弱或不稳定，将会引起观众对信息的种种不堪的想法，甚至或许他或她并不能聪明地意识到，这是因为设计师在利用某些材料时感觉错位或犹豫不决，或者没有正确使用材料所致。这时，观看者会尽力去找出问题的所在，因而不能把注意力放在信息本身。这样的结果是我们所不能接受的。

15

Measure with your eyes: design is visual.

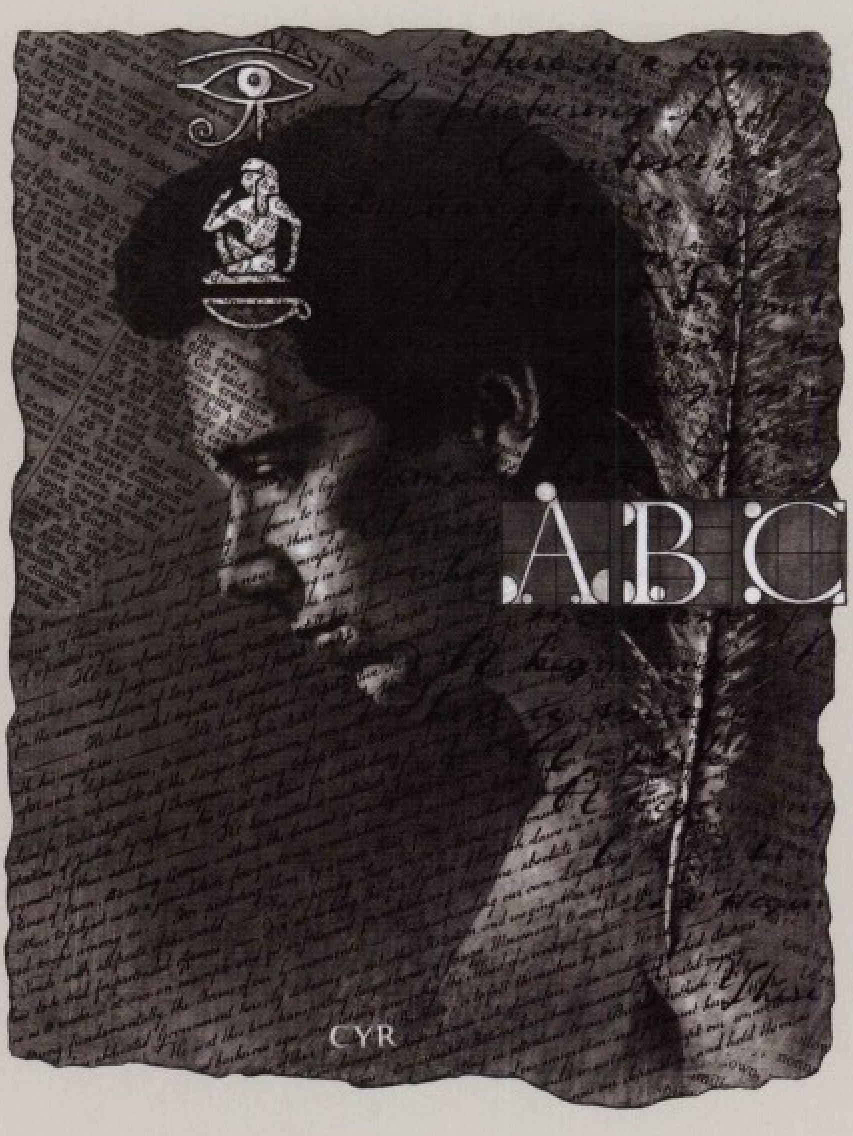
用眼睛测量：设计是视觉的设计

这张跨页呈现出粗糙的特点，掩饰了设计师目的明确的造型的布局。设计师对视觉存在，即每种元素的分量、肌理、运动、角度、透明度和轮廓，都具有非常客观的认识，并且对它们之间的排列关系处理得极其谐调且恰到好处。

Andreas Ortag，奥地利



一件事物就是它呈现出来的样子——设计师要让事物呈现出它本来的面貌。眼睛是很有趣的东西，我们的眼睛常常会被视觉刺激即臭名昭著的“幻视”所欺骗。说来也奇怪，视觉的假象占了构成的视觉逻辑达90％。例如在空间中有下坠感的地平线，经过向上调整后，看起来将处于上下居中的位置。圆形的造型看起来总是比在数学上具有相同高度的方形的造型要小，所以必须把它们稍微放大，才能与方形的造型看起来大小一致。请代表你的观众做出决定吧：两个元素是否大小相同？造型是否触及版面的边缘？两个元素是否排列在一条直线上？如果想要某个元素与另一个元素成一直线排列，那就用目测——不要用工具测量。如果观看者眼睛所见的两个元素成一直线排列，那么可以假定实际情况就是如此。如果用测量的方法把两个元素排列在一条直线上，而它们实际看起来并非如此，那也不要紧，因为它们的确是排在一条直线上的呀。只是观看者看见两个应该排成直线的元素没有排在直线上，将会猜测是这个马大哈设计师忘记“检查作业”了。



因为是要制作插图，设计师获许为这个项目改造图片。而且，插图——无论是传统意义上的图画、绘画还是数字图像——都不应被自然法则所束缚。

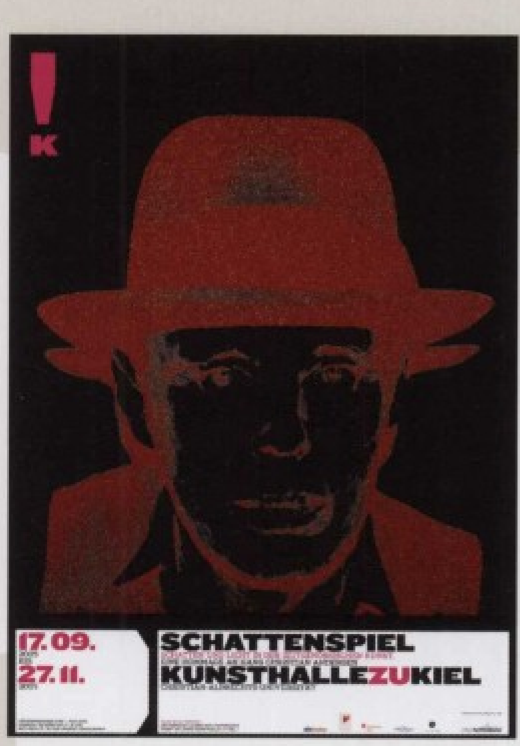
Gyr Studio，美国

制作自己所需之物，不要选用现成之物

Create images—don't scavenge.

16

需要什么就去创造，并且尽你所能把它做到尽善尽美——或者收买他人来帮你完成吧。再也没有什么东西比一张无处不见的摄影图片更乏味和无意义的了。试着不要依赖于已有的素材，即使它可能会比较便宜或很容易获取。有时候，一个比较简单和有意义的解决办法不外乎运用几个点和几条线，或者个性化的涂鸦——虽然不够光滑、不够有光泽或不够色彩斑斓（而捡来的东西对于你的设计而言意义也不大，因为它可能在上周的时候就已经见于大型购物中心的报纸广告中，见于汽车广告牌里，或男士用品包装盒上了）——或许能让观众产生强烈的共鸣。此外，你还可以非常自豪地说，这都是你自己设计的。



要让一张图片变得新颖，甚至是在委托人提供糟糕图片的情况下，需要做的也只是小小的处理而已。这张肖像不管来自哪里，经设计师变换色彩和加上些许肌理后，确实变得焕然一新。

Nutabor，德国



手上没有现成的摄影图片或插图吗？不会画画吗？不需冒汗。一个设计师如果能深刻理解抽象图形是如何传递信息的——并能理解“简单”的含义（如图中的简单图形），他就能把简单的视觉元素摇身一变为新颖和恰如其分的图片。

Clements Theobert Schedler，奥地利



这张招贴画藐视了时下几乎所有的流行趋势：它不是摄影图片也不是插图；既不花哨也不漂亮；在技术上也不复杂；看起来也不是数字的；而且几乎是非常对称的。但它却传递出能量和动势，具有极强的视觉冲击力。

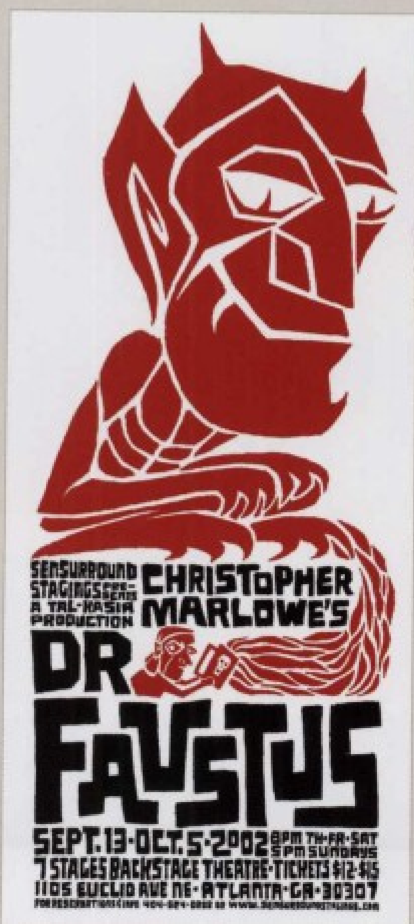
Apeloig Design，法国

17

对流行置之不理，严肃对待设计

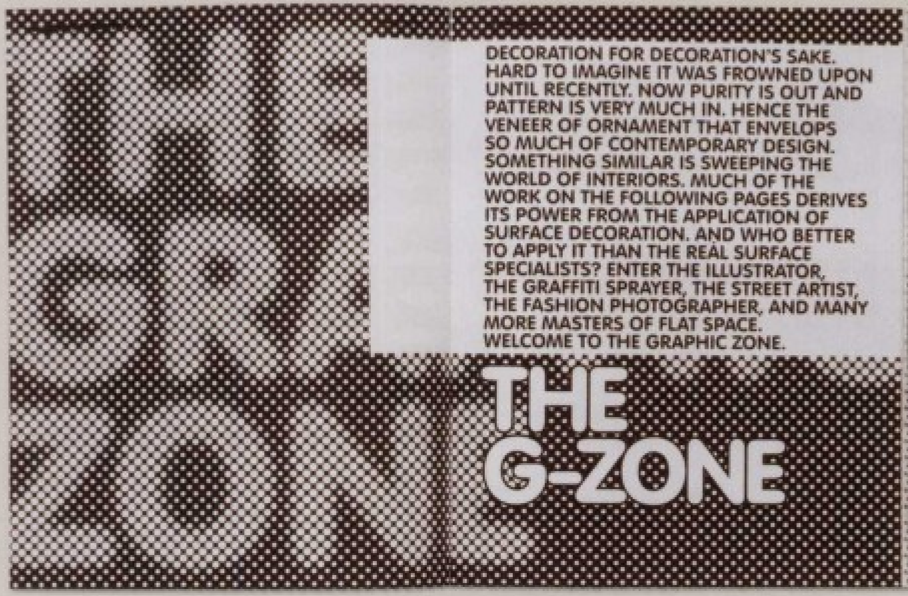
Ignore fashion. Seriously.

诚然，这可能是应遵守的一条需要智谋的规则，因为你的工作是要跟观众交流，而这些观众是存在于今天的，而且只能是今天、现在，除非有时光穿梭机。生活于今天的人们对信息传达的方式都有他们特殊的品味和期待。如果你周边的其他设计师都令人瞩目，因为他们的作品是如此地与时俱进，如此优秀。别管它。看看这个方法：如果设计一个方案，是围绕着含义来进行，而不是去迎合观众对于当今时尚理解的期待，那么头脑中定会冒出一些好东西。首先，这个设计对观众而言有可能具有更多的含义，在长时间内仍会有用，所以它不会像垃圾一样那么快被扔掉而污染生态系统。其次，它甚至可能具有相当于历史图书的价值。举个例子，在观看设计于约两千年前的古希腊、古罗马供奉众神的万神殿的时候，没有人会说“啊，真像是在一世纪呀”。



尽管插图越来越受欢迎，然而这幅特别的插图却并不具有时下流行的特征：平面的、可多色调分色的、清晰的数字图像，并具有复杂的肌理和丰富的细节。这幅图像很好地契合了主题，而且看起来像是手工制作的一样，而且似乎年代也比较久远。

Ames Brothers，美国



大型字体和背景上的肌理看起来好像被拉向左侧的页边，而白色色块看起来则往右边运动。字块的左边对齐在垂直方向上产生了运动……尽管前景和背景均处于模棱两可的状态。

Coma，荷兰

设计师以错开的方式在版面的四周摆放字母，然后把字母旋转于背景上，不仅创造了一系列呈动态的正空间与负空间，而且在背景和前景之间创造了视觉的动势和感知的转移。

Sterotype Design，美国



18

动起来！静止等于索然无味

Move it! Static equals dull.

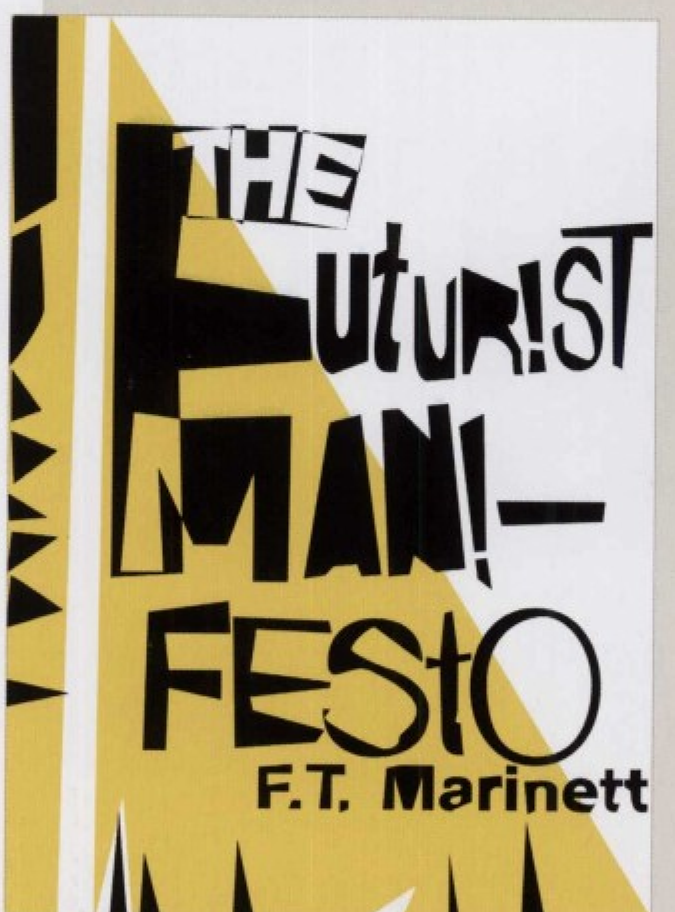
对于二维的视觉材料，人们有个奇怪的感觉——单调而沉闷！想想看。这就是为什么画家和设计师长久以来孜孜不倦地工作，为的是在平面上创作出三维动势效果的原因：也就是去“欺骗”观众，让他们产生“运动”的感觉！如果一个版式是平面的，并且不能传达出运动的感觉或空间的相互作用，而事实上这又是极易达成的状态，那么观众可能会觉得索然无味，进而没有耐心读取这条信息。静态的构成会对观众说：“我已经被你识破了……所以走开吧，这儿已经没有可看的东西了。”

19

回顾历史，不重蹈覆辙

Look to history, but don’t repeat it.

过去的设计有其自身的地位。思考传播方法和审美观点如何随着时间的推移发生变化，并了解他或她自己的设计如何达到思想与实践的统一，这对设计师来说是一件既有趣而又重要的事情。甚至更为有用的是，你可能会发现在设计发展进程中，也许另一个设计师也曾遇到过类似的问题并且解决了它。如果百般辛苦地重复某个时期的风格，只因为它真的很了不起——或者更糟糕的是，只是因为委托人认为他们的“马戏团派对”邀请函应该设计成1846年的木活字印刷招贴画的样子——这都是不可取的。可以学习他人的设计，但一定要创作自己的作品。

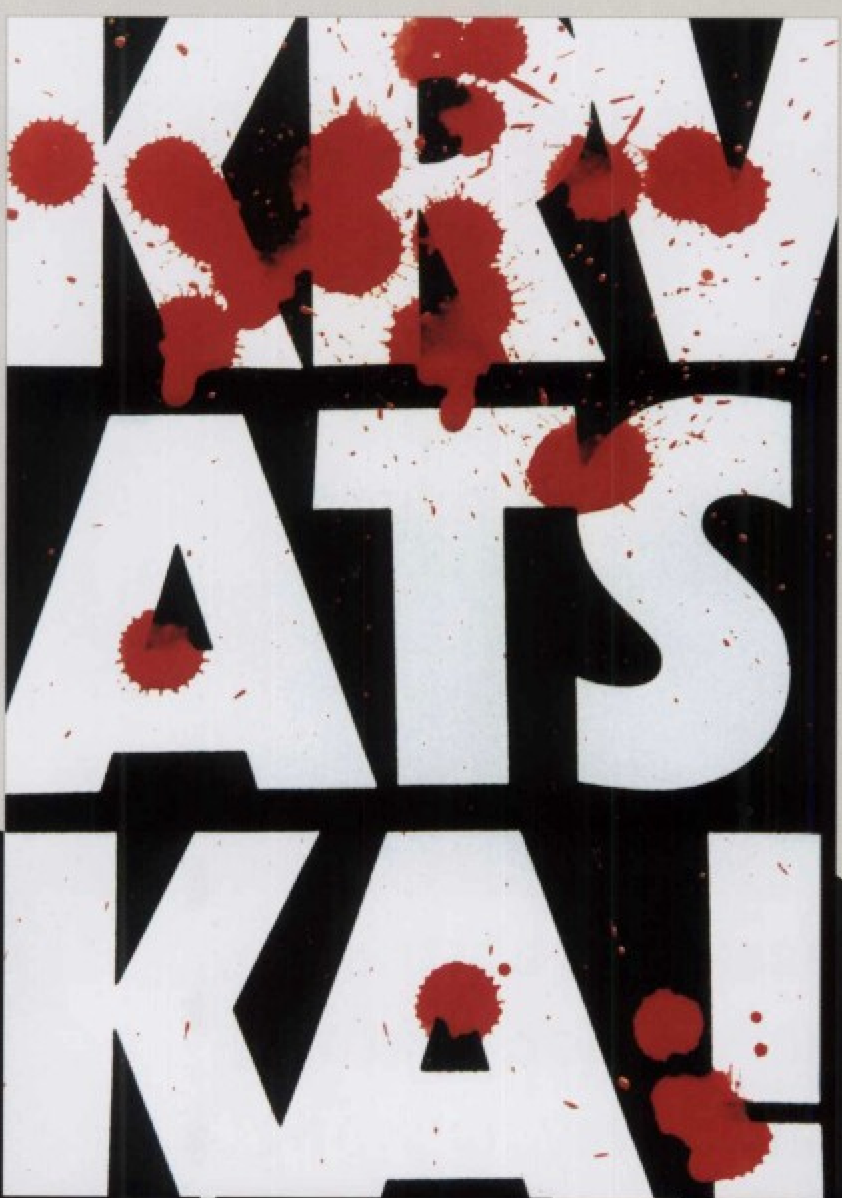


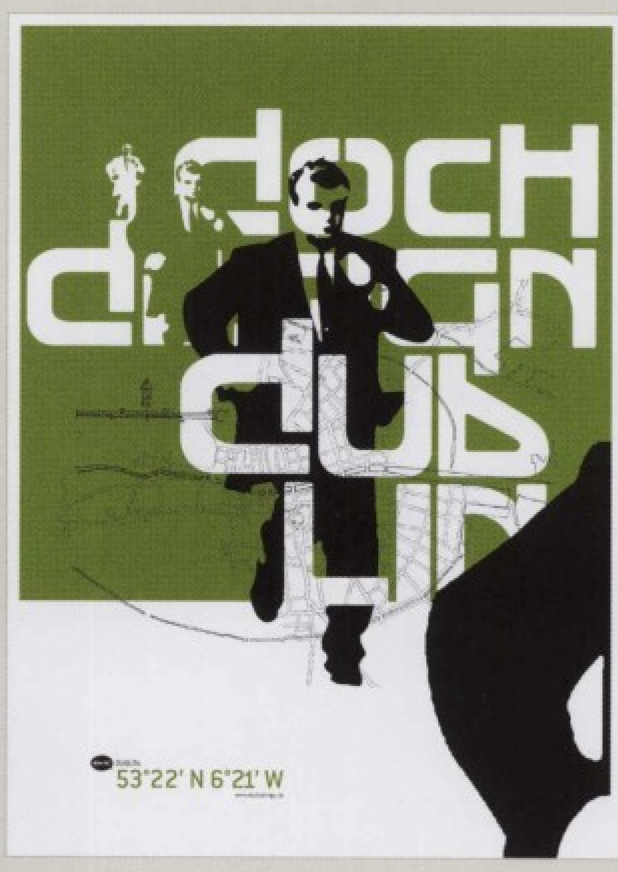
这是一本以重要的艺术运动为题材的再版书的封面，表现了该时期的活力、叛逆以及风格，没有任何模仿的痕迹；设计师不是以重复和重叠的方式来处理文字，而是对文字进行了扭曲和变形加工。

Marek Okon，加拿大

每个字母都有它自己的形状，而在这幅招贴画的大幅尺寸中，所有形状都被夸大了；结果是，当观看者在欣赏结构周围黑色空间的轮廓变化时，重复出现的三字结构变得错综而不对称起来。一组有力量的不规则红色溅污形成了随意的动势效果，使人产生暴力的不可预期的感觉。

Studio International，克罗地亚





尽管黑色的人的轮廓完全位于版式中心，但设计师对它的结构在正空间和负空间上均作了不对称处理，从而把构成元素以空间斜线的形式从左上角移动到右下角。左下角的一行文字强化了布局的不对称性。

Dochdesign，德国

确实，对称产生于自然——只需看看我们的身体就知道，但并不意味着对称是设计的好方法。对称的视觉布局一般呈现为静态，极少表现出动态（见第18条规则）。更糟糕的是，对称的布局会使整体不对称的图片材料显得笨拙，并限制了设计师处理本来不想做对称处理的内容的灵活性。最后，当然也很重要：对称布局会大声地宣告，设计者是个懒鬼，居然让版面自己来做设计。版面都有一个中心轴，显然每个人都可以看到。为什么要让版面来指挥你的行动呢？应该是你来告诉版面谁是老大。

对称是最大的祸害

Symmetry is the ultimate evil.

造型和空间

FORM SP

造型与空间

造型的分类

空间的填充

构成的方法

意义的生成

I am convinced that abstract form, imagery, color, texture, and material convey meaning equal to or greater than words.

我确信，抽象的造型、图像、色彩、肌理和材料所传达的含义等于或大于文字。

凯瑟琳·马克奎（Katherine McCoy）

美国克兰布鲁克设计学院平面设计师和前任董事

Chapter 1
第一章

AND

PACE

There is no longer agreement anywhere about art itself, and under these circumstances we must go back to the beginning, to concern ourselves with dots and lines and circles and all the rest of it.

对于艺术本身，任何地方都不可能有达成一致的意见，在这样的情况下，我们必须回到最初，去关注点、线、圆及所有其他形状。

阿明·霍夫曼（Armin Hoffmann）
瑞士巴塞尔设计学院（1946~1986）
平面设计师和前任董事

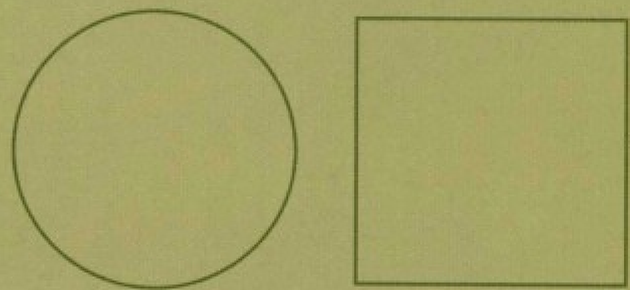
把首要的东西放在首要的位置

所有的平面设计——包括所有的图像制作，不管是用于媒体还是出于自己的愿望制作——都应归结到对造型的处理上。制作材料或处理材料，赋予其好的外观，不仅帮助人们去理解他们的所见，而且要让人们理解所见到的对他们而言意味着什么，这是一个问题。“造型”包括外形的形状、线条、肌理、文字和图片等材料。造型被挑选出来或进行制作，无论是出于何种目的，都应尽可能地经过精心考虑，因为每种造型，不管是多么抽象的或者看起来多么简单，都传递着含义。我们的大脑往往通过造型来辨别事物，造型就是信息。例如，当我们看见一个圆，我们的大脑会努力去鉴别它：是太阳、月亮、地球、硬币，还是珍珠？在传递信息的能力上，造型之间谁也不比谁强，但如果要传递正确的信息，对造型的选择则是关键。

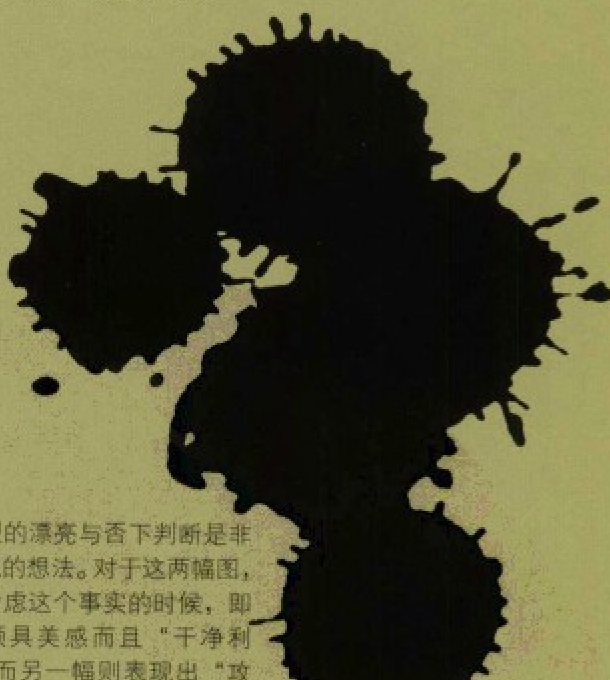
此外，设计的造型要尽可能地漂亮，也就是能使设计得到升华，使其超越单纯地把材料摆放到观众面前的



造型即材料，包括各种各样的图像和字体。



每种造型，不管看起来多么抽象，都是具有含义的。例如，一个圆形就是一条连续不断的线条，它具有非常特殊而又显著的特点，即表现为圆满。因此圆形是无尽的、有机的、旋转的、细胞的，是一个整体。而正方形恰恰相反，它的角和边的大小和长度都一样，表现为静态。因此正方形是理性的、数学的、不自然的以及有限的。



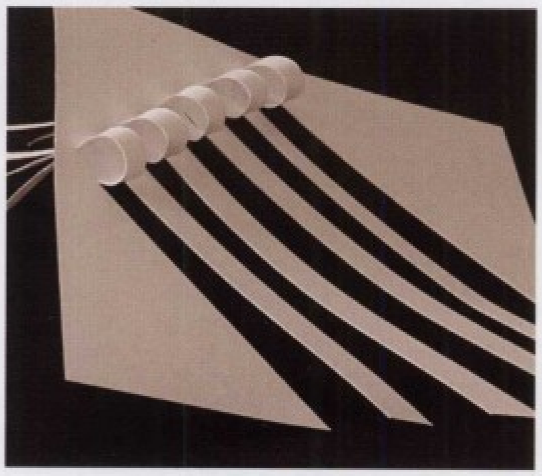


对造型的漂亮与否下判断是非常主观的想法。对于这两幅图，当不考虑这个事实的时候，即一幅颇具美感而且“干净利落”，而另一幅则表现出“攻击”和“脏兮兮”的特点，它们均可以视为漂亮的造型。

结果，而是要使观众能从中挖掘信息。依据背景的不同，“漂亮”这个词有许多不同的含义。在这儿，我们所说的漂亮并不是“美丽”或“宁静、精致”的意思，也不是美术学术意义上和家居家具目录上的“富于美感”的意思。大胆的、撕裂的、拼贴的图画可以说是漂亮的；矮矮胖胖的木刻字也可以说是漂亮的；各种各样粗糙的图像都可以说是漂亮的。在这儿，“漂亮”作为一种描述性词汇用“坚定”一词来代替也许更为恰当——意思是结构的各个部分互为相关，并且没有一个部分看起来是未经思考而与其他部分背道而驰的。而“果断”一词的意思是整个构成极其自信、可靠并且目的明确。需要考虑的问题确实很多，我们后面会给予更多的关注。

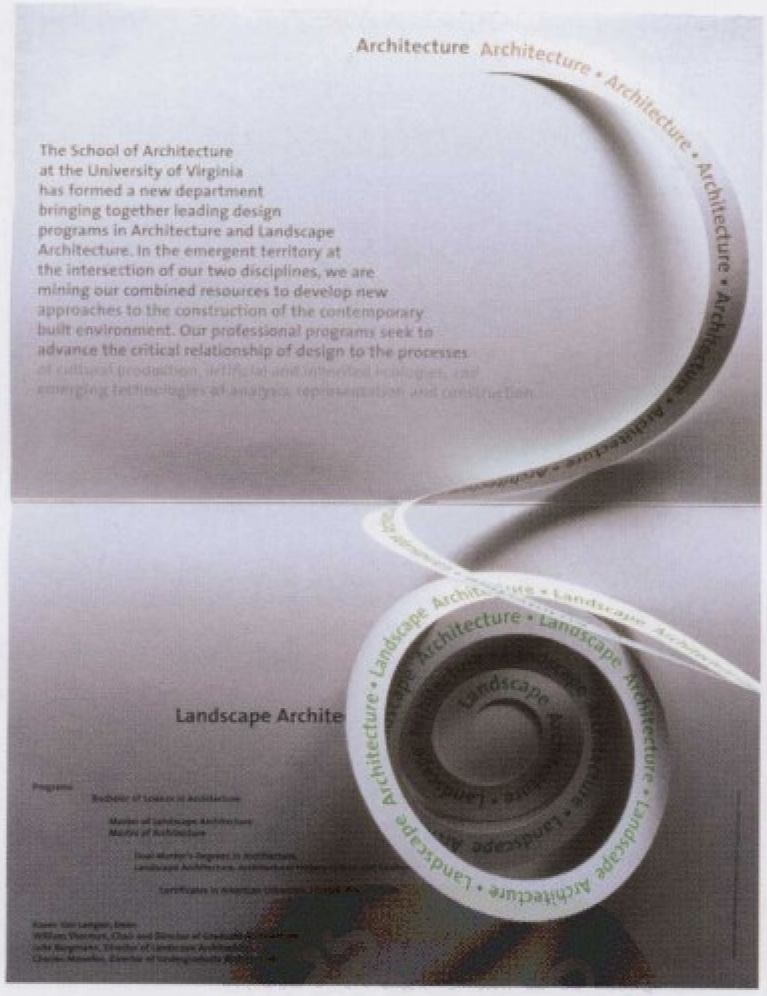
造型是在某处发挥着作用，而这个某处就是“空间”。“空间”这个词描述的是三维的状态，却也常常适用于二维的平面。二维平面可以是一张名片、一张招贴画、一个网页、一个电视屏幕、盒子的一个面或一家商店前的玻璃橱窗。无论这个平面是什么，它都是个二维空间，是设计师利用造型来作用，使其在视觉上呈现出三维空间特点的地方。

在绘画中，这个空间叫做“画面”，过去的画家是把画面想象为一扇奇特的膜状“窗口”，它介于物质世界与绘画环境的错觉深度之间。巧合的是，对于画面后面或者下面的错觉深度，这种观念一直都应用于具象的或者抽象的图像当中。



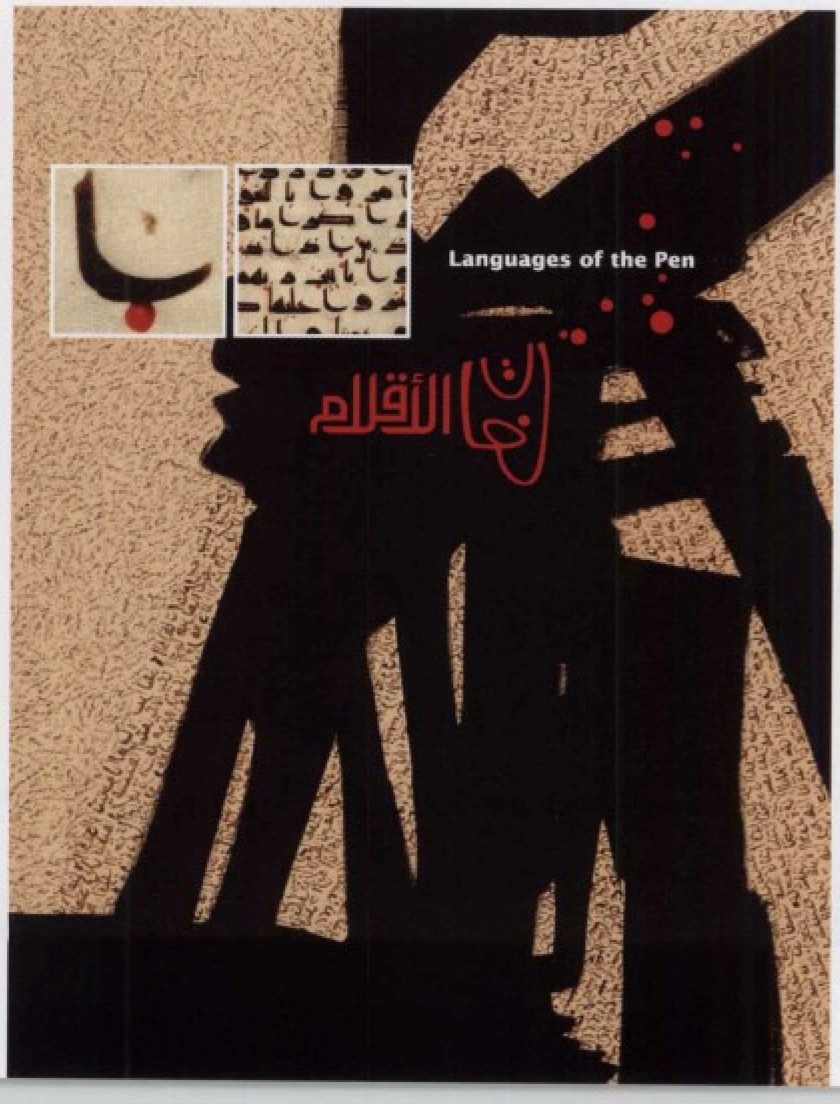
人们通常会忽略掉抽象造型的潜力——或者说，忽略掉图像比如摄影图片的抽象的视觉特点。如图，设计师以一种高度抽象的方式、利用纸张来探究这个奇特的观点。这个造型是什么东西呢？没人会关心。它表现的是卷曲和角状、负空间与正空间的关系。要理解造型是如何发挥作用的，首先我们要见到这个造型。

JRoss Design，美国



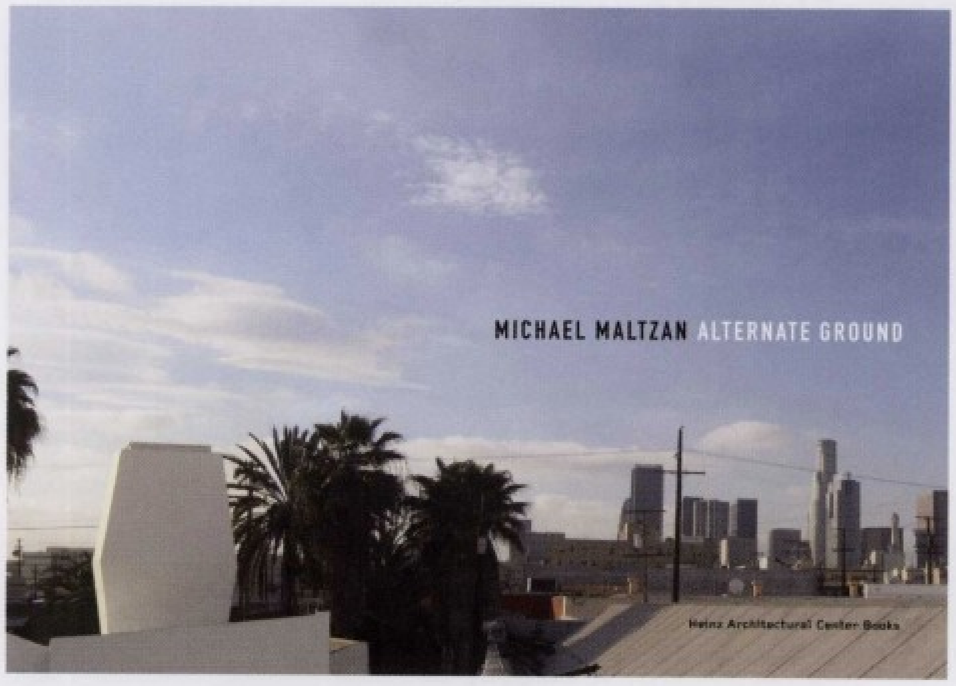
这张招贴画极富创造性地利用模切的形式，创作出了结构和有机设计令人吃惊而又富有独创性的信息。印有绿色文字的螺旋形纸条像植物的蔓以及建筑体一样充实着招贴画的信息。立体的螺旋形及其产生的阴影部分，与印刷字一样具有线状特点，而与其水平平面和斜角平面形成了对照。

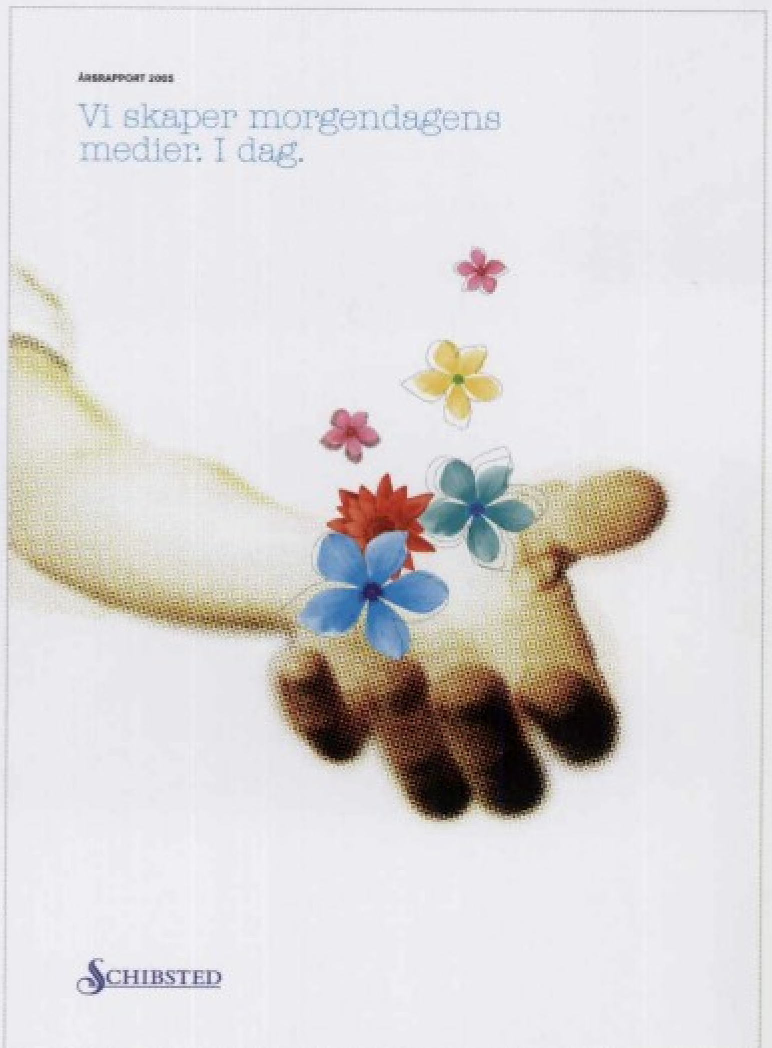
Studio Works，美国



线条、块面和肌理传递信息的速度要比文字或可辨认的图像快。在这张书法展邀请函上，拿着钢笔的感觉、流畅的笔划以及形成高度对照的阴影和肌理的类似沙漠的环境，这些均是高度抽象的构成的证据。

VCU Qatar，卡塔尔





将这份年度报告设计为垂直式版面，不仅强化了花朵垂直向上的运动，还强化了人的元素；增长的感觉是直接通过图像来展现，但内在的表达却是通过垂直的版面来达成。

Cobra，挪威

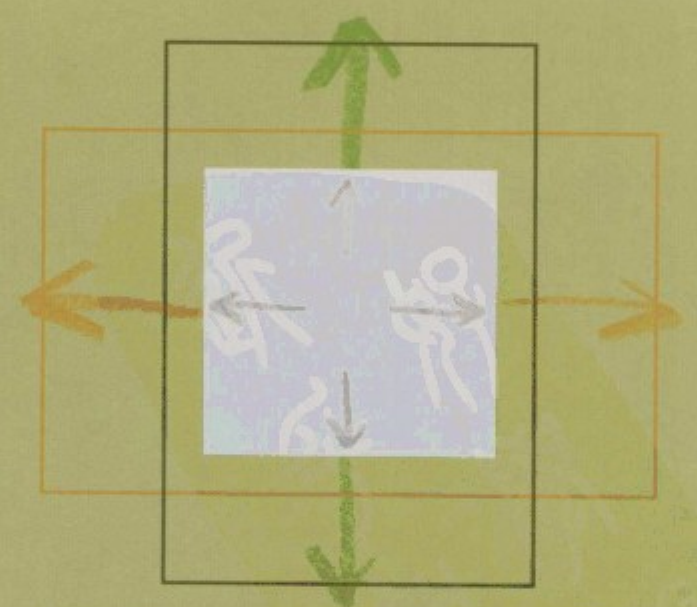
造型与空间

造型的分类

空间的填充

构成的方法

意义的生成



空间的形状产生的整体视觉效果对于理解空间中的图形的相互作用具有深刻影响。一个方形版面从着重点上来看是没有明显特征的——因为方形没有一条边在产生影响力上能够超越其他边而脱颖而出。垂直的版面具有较强的视觉冲击力，可以在上下方向上产生伸展力。水平式版面产生的是比较平静的横向运动，与垂直式版面相比显得比较迟钝。

这本书的水平式版面与都市风景摄影照片中的地平线形成呼应。水平的方框就是摄像机的取景孔，整个版面显得格外宁静、祥和。

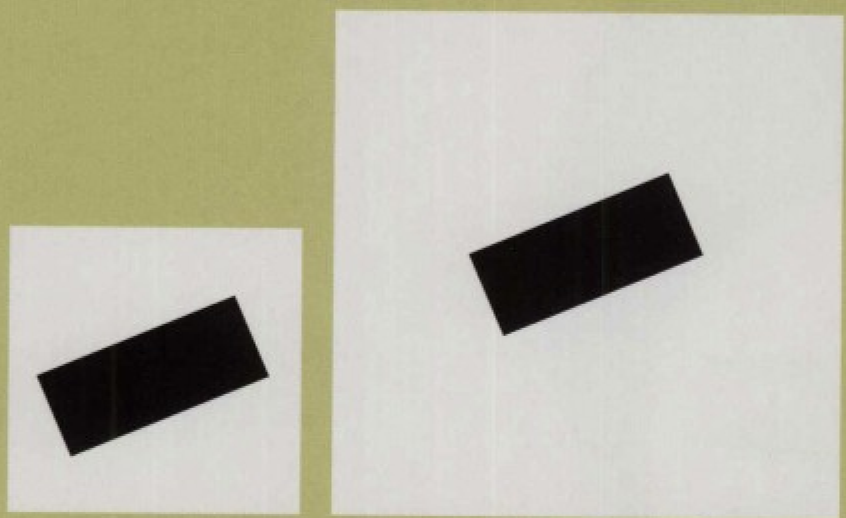
Brett Yasko，美国

系，将会改变图形的感知效果。把一个较小的图形放在一个较大的版面中，它存在的效果会受到比较大的限制，与把一个较大的图形放于一个同样的版面中具有不同的效果，后者更具有视觉冲击力。图形表达的差异效果在本质上是设计师应该控制的一种信息。版面的形状也是需要设计师考虑的一个重要方面。方形版面没有明显的特征，因为它所有的边长都相同，在任何一个方向上都没有突出和强向上产生冲力，以致观看者不得不一再地移动眼睛，就好像要估计版面的大小一样。在古人的认识中，竖立的物体被潜在地划归为一个人——它的垂直状态就像一个直立的人。横向版式一般是消极的，可以让人产生宁静的感觉，暗含的是水平方向的运动，这同样源自于古人的理解，认为它们与地平线有关。



这个正方形的CD－ROM包装盒恰当地选用了一个暗灰色的标准版式。环形的CD－ROM遮盖了图片的某些部分，但却增加了版面的层次感。

Thomas Csano，加拿大



一个小版面可以强化并明显突出一个元素的存在；而一个大版面则削弱了具有相同尺寸的元素的存在。



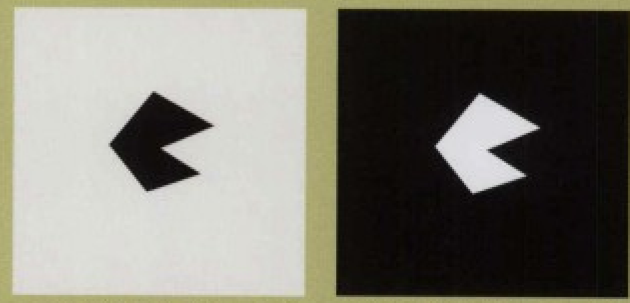
呈动态、角状的负空间与字体的笔划形成鲜明对照，突出了狭窄而尖锐的衔接部分。

Research Studies 英国

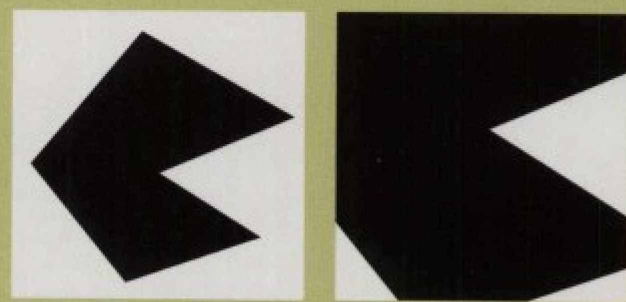


在这个标志中，细线条的黑色字母“P”是个负形，它含有一个负空间，而这个负空间里又含有一个小型的“P”；但小型的“P”却成为了外围白色“P”的相对空间。请注意两个“P”之间的白色空间。

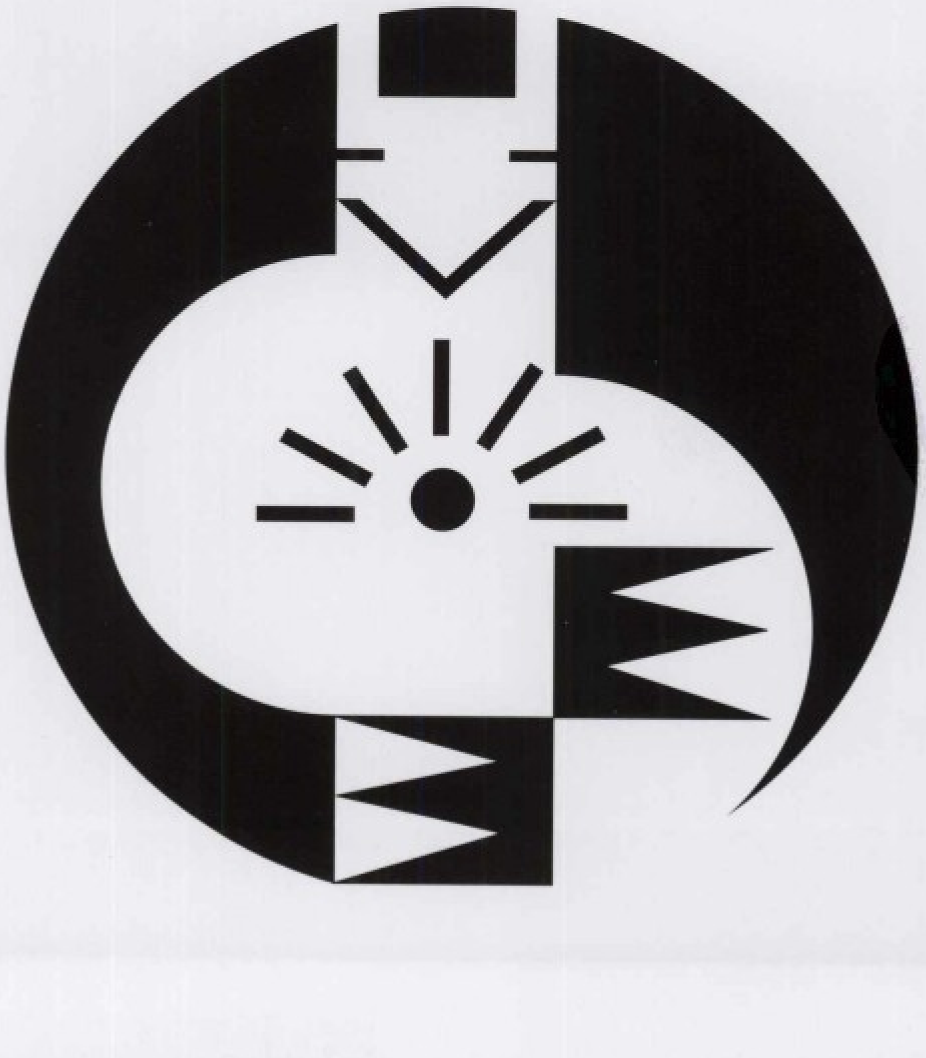
Apeloig Design，法国



一个正形（黑色）在一个负形（白色）基底上，以及恰恰相反的情况（右图），如果没有其他图形或空间来破坏，这个图形在两种情况下都保持了积极的特征。也请注意，在黑色背景下的白色图形是如何看起来比在白色背景下的相同大小的黑色图形大的。



因为黑色（正）图形在消极基底中变大，所以剩下的负空间就变小了，最后这个正形会变成负的基底，而白色部分则转变为正形。



在这幅狮身鹫首的怪兽图中，角状图形、线状图形、圆点、弯曲的侧翼和尖锐的爪子间的正负区域的变换和对照，激发了观者的兴趣，并促使他们进行思考。

Vicki Li，美国爱荷华州立大学

正与负 图形被认为是一种积极的元素、一种实心的东西或物体。空间被认为是消极的——但不是糟糕的意思，而是图形以外或与图形相对的地方。空间是“基底”，而空间中的图形则成为“图案”。图形与空间或图案与基底之间是相互补充、相互依赖的关系；如果其中一个发生变化，另一个必定随之改变。图案与基底之间的相对关系对视觉活动和运动的类型以及观众感知到的立体感具有定义作用。所有这些特点都能表达信息——处理图案与基底之间的关系，是创作简单而出色的信息设计作品的第一步，接着观看者才能理解图片或正文的内容。处理图案（正）会涉及基底（负），因此是设计最重要的一个视觉方面的工作，因为它会对其他诸多方面产生影响，从受众普遍的情绪反应到信息的主次关系等。

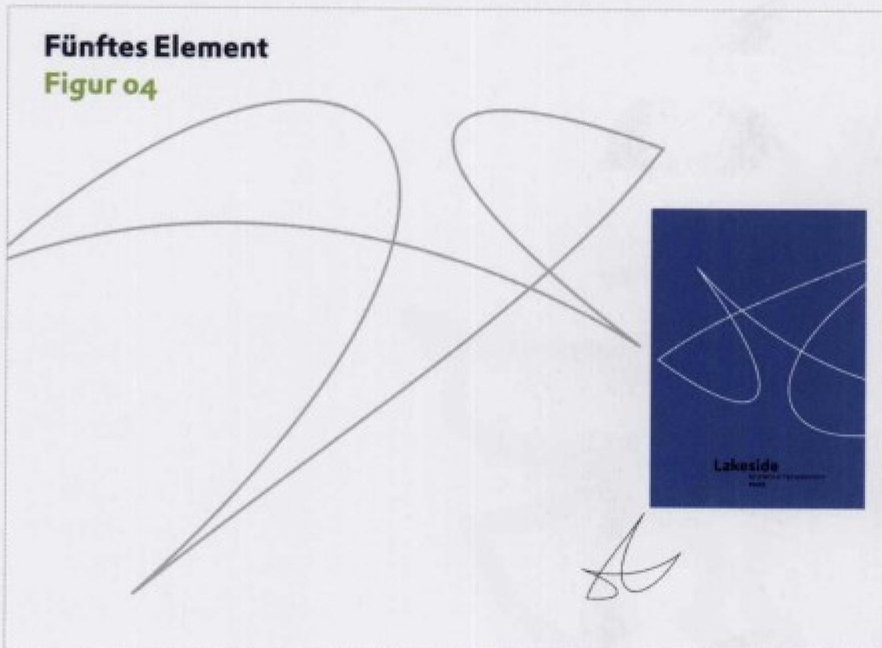
图案与基底的关系必须明白易懂，并能给观众展示出某种逻辑；还必须做到，使观看者体会到的构成、视觉、逻辑的感受与设计师努力传递的信息一致。构成的逻辑——图案和基底的视觉顺序和关系——是完全抽象的，但在很大程度上也受到观看者观看设计时大脑对信息的解析的影响。视觉逻辑本身也具有含义。图案与基底之间的关系极度活跃，则适合传递有关能量、增长和主动性的信息；而静态的关系传递的则是例如宁静、克制或深思的信息，同样可能适用于另一种背景下。

图案与基底的活跃程度取决于，在特定的空间中有多少图形在相互影



深色块和浅色块被交互地用于表现光线与阴影，从而定义出一个三维空间。

LSD，西班牙

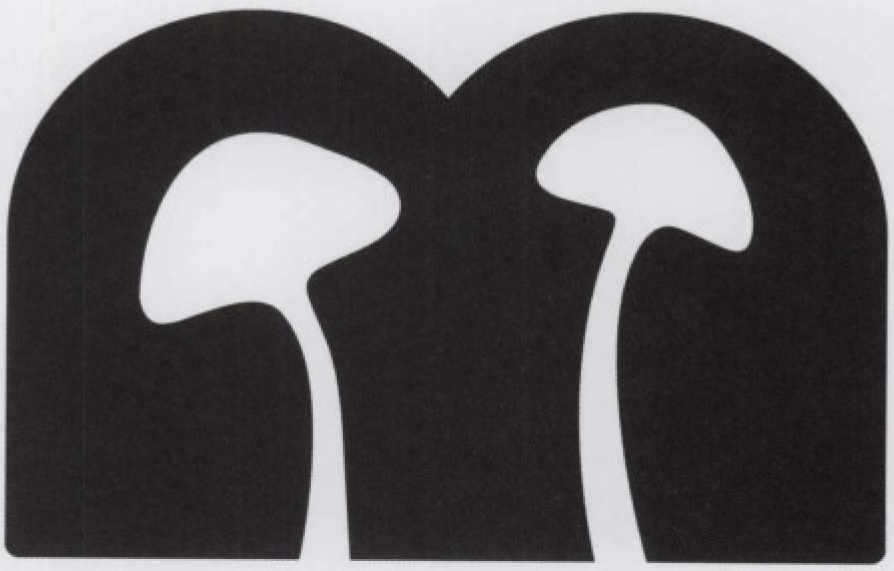


在这个平面设计中，因为线条相互交错，正负关系因而变得模棱两可。有些区域猛地一看呈现为负空间，而再一看又变成正空间了。

Clemens Théobert Schedler，奥地利

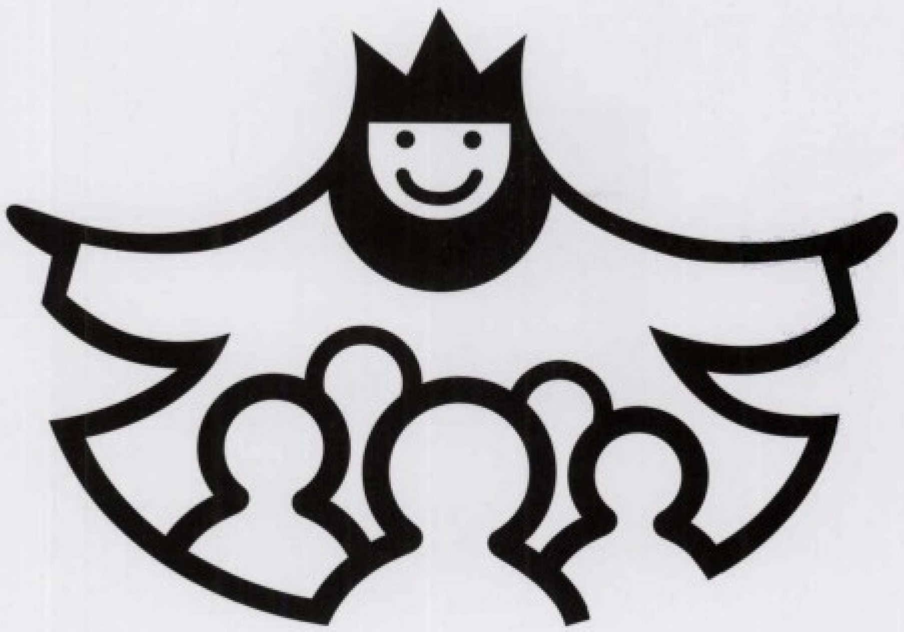
响、图形对于空间的大小，以及正负之间的交替的复杂性。然而，一个构成的结构可能会相当简单——这意味着可能仅有一两种图形在进行非常有限的相互作用——但不管构成表面看似多么简单，图形之间关系不同寻常的话，将会呈现出比较活跃或比较复杂的特点。

在一些构成中，图案与基底的关系变得非常复杂，甚至复杂到相互间在视觉上可以同时相互转换的程度。这种在上一秒钟是正形，而在下一秒钟就变成负形的情况叫做“图案与基底相互转换”。丰富的视觉体验被极力地促成了；我们的大脑不得不玩些小游戏，结果，我们不由自主地被吸引着，驻足于设计作品前更长的时间，观察是否能发现其他一些有趣的东西。联想一下荷兰艺术家埃舍尔（M.C. Escher）的绘画作品——白色的鸟儿在飞翔着，当它们飞得越来越近的时候，它们之间的空间不知什么时候变成了黑色的鸟儿——就会发现这是图案和基底相互转换的最经典的例子了。前景和背景的明显转换也是一种复杂的视觉效果，可以通过非常简单的图案和基底关系来产生，例如，把两种大小不同的图形重叠起来，或出其不意地把消极元素放置于积极元素的上面，都可以产生这样的效果。



这两个蘑菇的形状看起来是正形，但是它们实际上又是粗笨的字母“M”的相对空间，只是这个字母看起来似乎覆盖了一层厚重的污泥似的。

Frost Design，澳大利亚



尽管这幅图中的大多数元素为线状，并且看起来处于同一平面空间上，但是底部的人物图形看起来却处于前景的位置，因为其中一个人形与全图的负空间相连，并且这些人形的线状轮廓要比这个最大的小丑图的线条粗重。

Sunyoung Park，美国爱荷华州立大学

Laminar

这三个负形的箭头相对于整个大的角状图形来说又呈现为正形。

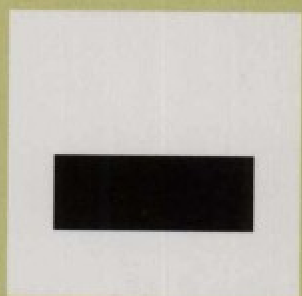
John Jensen，美国爱荷华州立大学



在这幅招贴画中，负空间和正空间因与字体和油墨有关，经过有趣的重复后产生了更多模棱两可的空间。红色块相对于照片而言是个平面，但它上面的字体因下方有积极重复，而具有突显的感觉。尽管照片与顶部对比是处于同一个平面上，但当它们与具有平面、线状特征的字体进行比较时，则让人觉得凹陷到一个较深的空间里去了。

Brett Yasko，美国





当把一个活跃的图案与基底的关系（左图）和一个不活跃的图案与基底的关系（右图）作比较后，我们发现，即使如此简单、抽象的情况，都暗含着潜在的含义。这两个例子传达的含义简单而又截然相反：张扬与平静，主动与被动，紧张与平静，复杂与简单，强势与弱势，以及生动与呆板。





如前所述，在一个较小的空间里剪裁出较大的图形，可以使人产生对新图形的感知，并且原来的负形在新图形中变成了正形，这是图案与基底相互转换的一个简单例子。

相对正形，较小的外部负空间形状的加入，使得这个负空间呈现出白色的正形的特征，而同时使我们的眼睛接收到的黑色部分仍然呈现出正形的状态。

这个复杂的图案与基底的相互转换说明，在构成当中，即使是相当简单或非常少量的图形元素，亦能产生丰富的视觉可能性。



眼见为实。对图形做处理应基于图形的外观，而不是基于预期的效果，或者更糟糕的是基于测量。图形在视觉上具有一定的欺骗性，所以必须依据它呈现出来的外形来进行判断，这同样也是将来所有观看者必须要做的事情。在这个例子中，有三个图形——圆形、正方形和三角形——它们先是以数学上的同一高度进行排列（上图）。观察后发现，正方形看起来要比圆形和三角形大。因此，无论出于何种意图和目的，它们的效果的确如此。这种幻视是我们的大脑解析并对比圆形、三角形和正方形后得出的结果（见第54页，几何图形）。如果目标是要让这三种图形呈现出相同的大小，圆形和三角形必须在尺寸上进行调整（下图）。只有三个图形的大小"看起来"一致时，它们的大小才真正地一致——这是观看者所关心的。

请观察这张抽象跨页中的每个元素。哪个图形是凹陷的？哪个图形处于背景最远的位置？哪个图形是从右向左凹陷的？哪个图形又平衡了这个运动？哪个图形从顶部向底部运动？哪些角处于同一直线上，哪些不是？肌理对于整个背景色彩的平面或深度具有什么样的影响？能描述图形发挥的作用，对理解它们所具有的作用，以及如何如你所愿地发挥作用是至关重要的。

Andreas Ortag，奥地利



造型与空间

造型的分类

空间的填充

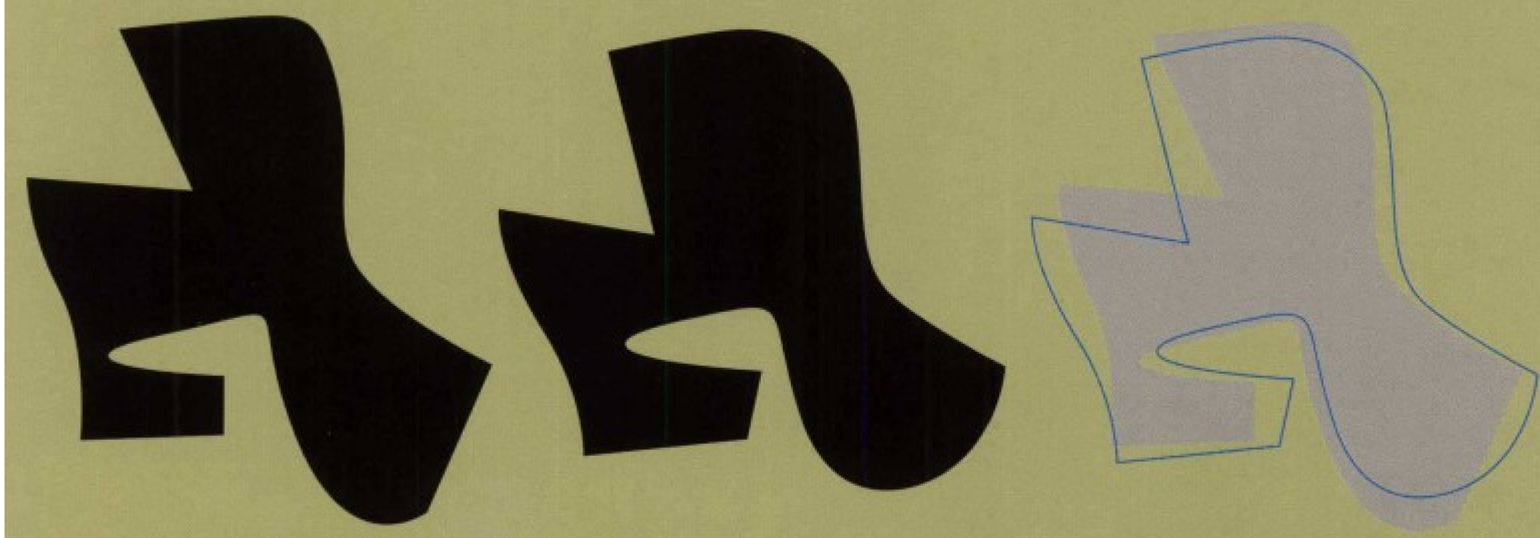
构成的方法

意义的生成

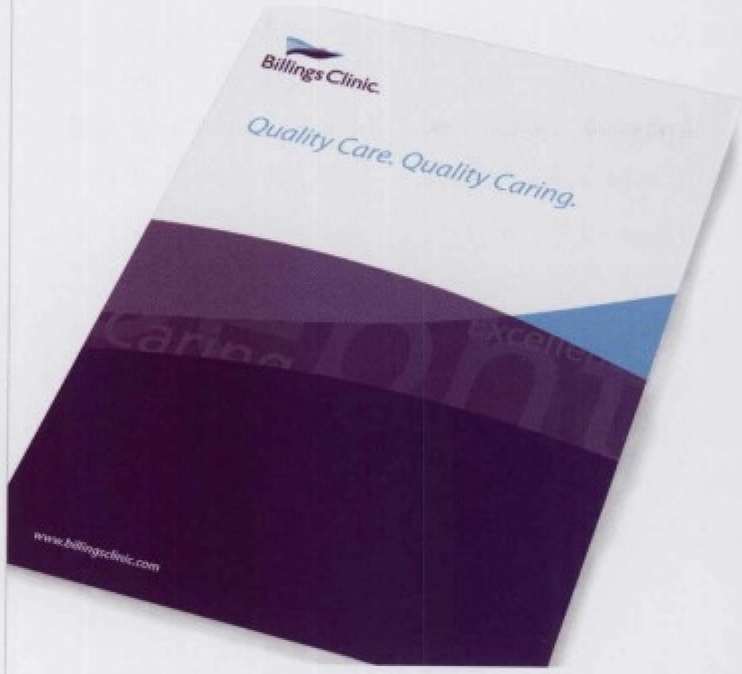
明晰和果断 坚定而到位的构成可以传达明确、易于获取的视觉信息。要使一个构成坚定而到位，意思是要理解一个特定的图形传达了什么样的信息，它在空间里的作用是什么，各方面结合会给受众带来什么样的影响。

首先，我们来了解一些定义。我们说一个构成"坚定"，意思是每种元素的摆放、它们的尺寸大小、它们在空间中相互之间的作用——视觉逻辑——缘由明确，并且所有部分都密切相关。当用来描述形态或构成时，"到位"是个奇特的词汇，在本书中，它的意思是设计出来的形态或构成最大程度地接近其表达的初衷——比较明确、简单并且毫无争议地传达了一种特定的品质。就像"漂亮"这个词一样，"到位"除了可以用来形容富于美感的、优雅的以及美观的图形，还可以用来形容粗糙的、有机的和主动的图形。它不是一个给某个图形的信息表达明确与否进行盖棺定论似的评价性词汇。

当然，这样就带来了"明晰"的问题，这个问题关系到一个构成及其中的图形是否易于让人理解。有些构成的可理解程度取决于图形的到位程度，而有些则取决于图形与空间关系的解决方法，以及它们在意图表达上是否"果断"。如果一个图形或一个空间关系明确地只针对一个事物而不是其他，那么就可以称之为"果断"，例如，某个图形到底是大于还是小于旁边的图形，或者它们具有相同的尺寸吗？如果对这个问题的回答是迅速的，并且无人对此提出异议——"左边的图形比较大"或"两个图形一样大"，那么就可以说这个结构或空间关系是果断的。既果断又具有视觉特点在设计中是非常重要的，因为信息传达的准确与否有赖于设计者在处理图形和构成时的坚定信心。一个很弱的构成是不具有果断性的，它不只会让观者感到厌倦，甚至还会引起他们的不安。而不安的氛围对于一个欲通过确立复杂的信息以达到说服观众的目的的设计者而言，并不是一个良好的平台。

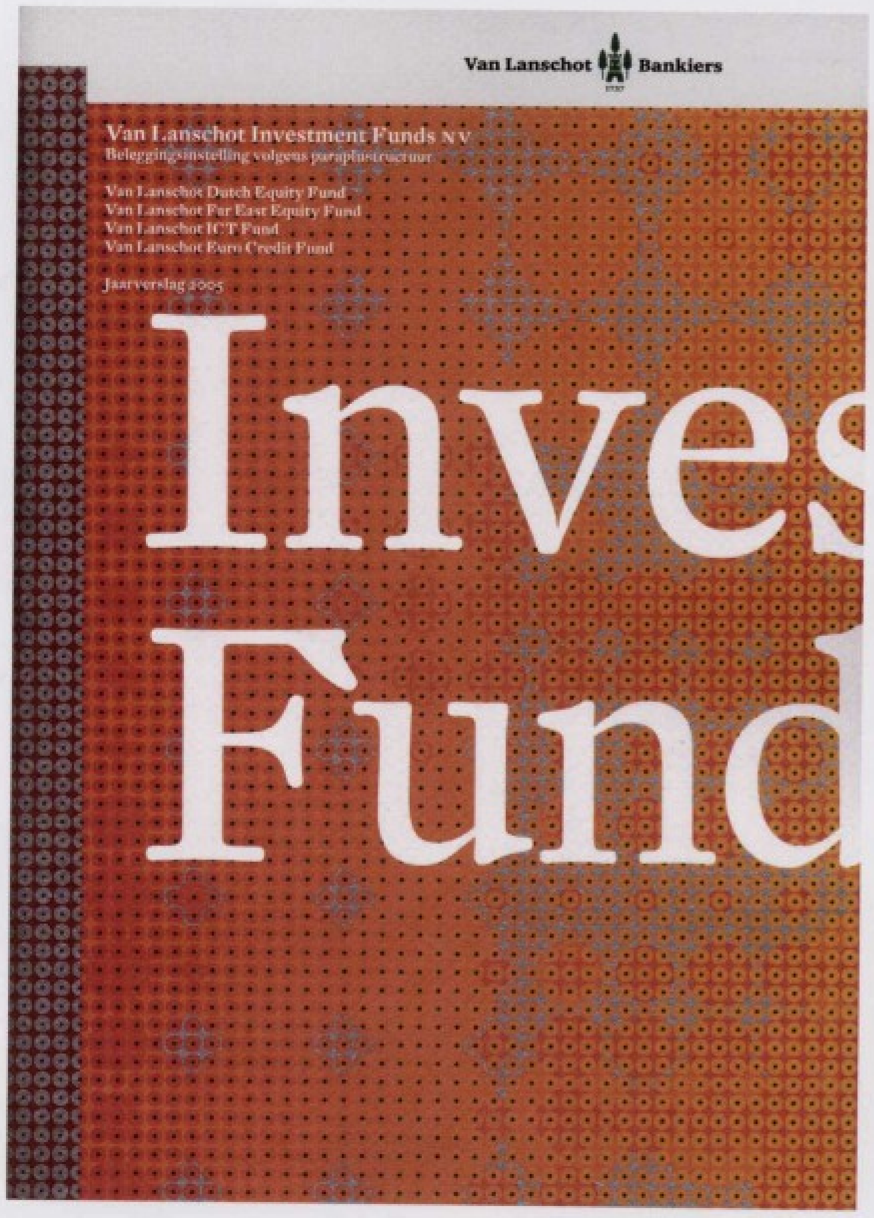


一张图片的到位程度指的是，它有多像它自己，有多明确，多么地在被其他元素干扰或抵触的情况下也能不受干扰——而不只是看起来有多"美观"。这儿我们看到的第一幅图还没有做到位；它的内在关系不明确，显得笨拙且不坚定。经过微调，改进了其内在特征后，就变得更加明确了。把原图（灰色）和改进后的图重叠，可对比其调整细节。



标志的部分结构被放大在一个清晰的平面上，它波浪似的结构含有卫生保健的保护性、有机性和保密性的特点。字体编排产生的线条与液态的平面图形形成对照，而与跨越版面的横向运动相呼应。

Monigle Associates，美国



点状图案既表现了与金融投资相关，又通过字体编排创造了背景，包括图表似的结构、增长、融合和分离、网状等。

UNA（Amsterdam）Designers，荷兰



在这幅宣传招贴画中，线条与肌理、有机的元素与几何形文字、大元素与小元素均相互构成对照。

Munda Graphic，澳大利亚

每个图形都不同于其他 基本的图形有好几种，每种都有其与众不同的地方。或者说，我们的眼睛和大脑对每种图形的感知都不一样，每种图形都有自己的特征。对这些不同特征的感知，以及这些不同特征对图形与其周围具有不同特征的其他空间或图形之间的相互作用的影响，形成了感知意义。在出现了一个特定图形的背景下，即该图形所占的空间或基底及其与附近图形的关系，将会影响它传达的信息，但它的内在特征和视觉效果却总是保持着内在的不变。图形的最基本的类型有点、线、面。在三者当中，线和面也可以归类为几何图形或有机图形；面既可以是平面的、有肌理的，也可以呈现出三维或块状的特点。



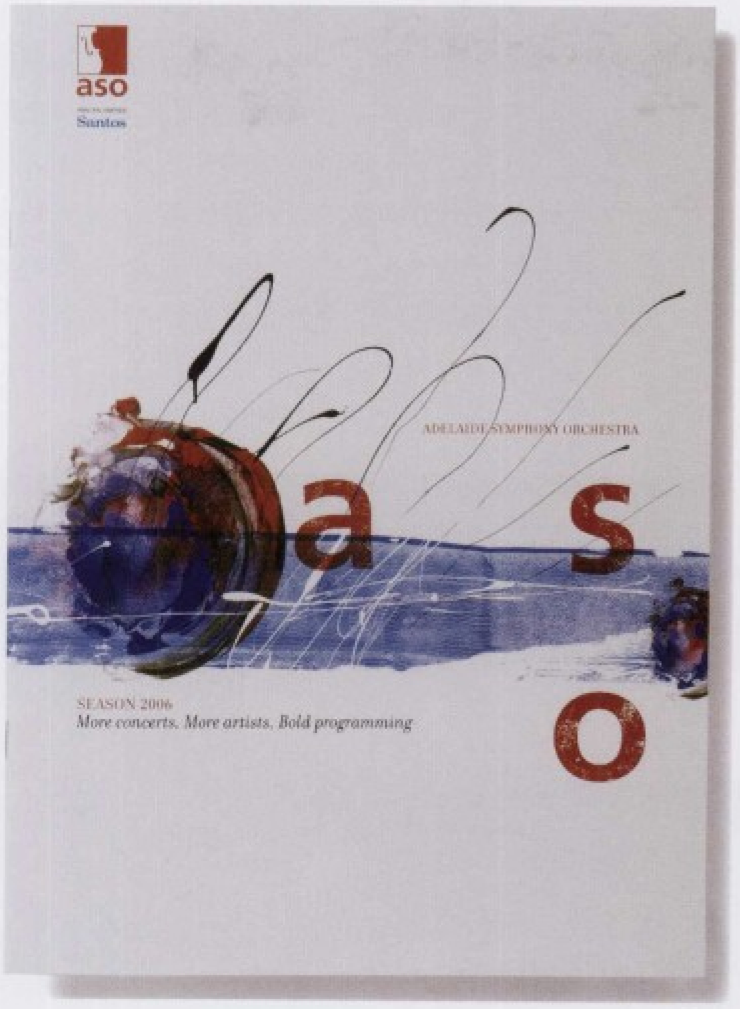
确实，这张图书跨页用的就是一张桌面的照片，但它实际上是一个包含点、线、矩形和负空间的构成，对比之下，这些点、线等元素的大小和方位均各有不同。

Finest Magma，德国



尽管爵士乐演奏者的人物图形都清晰可辨，然而它们的作用就像一个角状线条体系一样，与相对次要的轻重不同的面产生相互作用。设计师除了要考虑所有角状几何图形所产生的前后韵律之外，还需仔细考虑图形的正负转化，以增进它们的韵律特征，使观众产生从前景到背景的位置变化的感觉。

Niklaus Troxler，瑞士



在这个小册子中，大多数视觉元素都是点；其中一些可以比较明确地确定为点，例如圆形的粗点或斑点，而有些则并不那么明显，例如字体和顶部的标志。不管这些元素在外形上看似不是点，它们都具有点状图形所具备的相同的聚焦和辐射的特点，并且它们就像点状图形一样在空间里相互作用。从信息的传达而言，这些点状图形是关于姿态，关于最初的震撼，关于自发性，以及，更加具体地说，是关于音乐旋律的。

Voice，澳大利亚

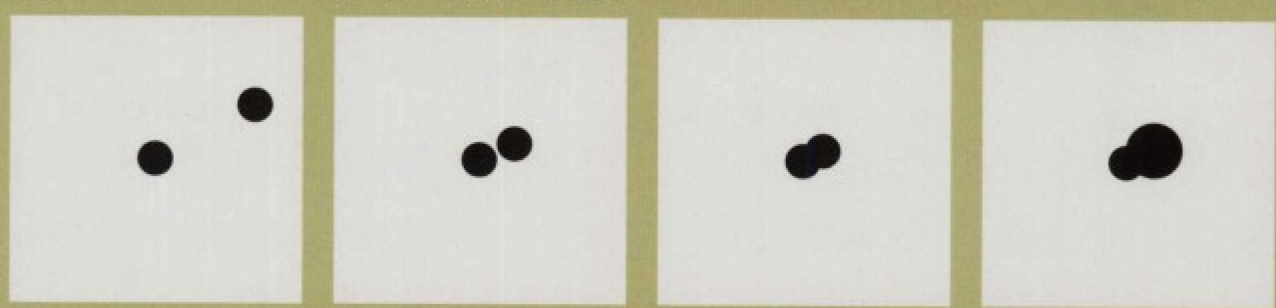


关于点 点的特征即可吸引观众的注意力的焦点的特征，点在向内聚焦的同时又向外辐射。一个点，在任何一个空间里都彰显自己，它在空间中被展现出来，并给我们的眼睛提供了一个与其周边其他图形相对比的参考点，这些图形包括其他的点状元素以及这个点与版面空间的边缘的间距。点看起来虽然是简单的图形，但它实际上又很复杂，是其他所有图形的构成的基础。当点不断扩大到占据较大面积的时候，它的外轮廓会变得引人注目，甚至脱颖而出，但它却仍然是个点。凡是具有中心点的形状或块面——如正方形、梯形、三角形和斑点——都是点，不管它的尺寸有多大。的确，当这样一个形状变得越来越大的时候，它的外轮廓将更加显著地与其周围的空间产生相互作用，但是该形状从根本上说仍然是个点。甚至替换上一张具有物体的平面摄影图形，比如一只钟的外形照片，都不能改变它作为点的根本特征。认知点状图形的基本属性，而忽略掉它在一些特定情况下的其他特点，对于理解其在空间中的视觉效果及其与周边图形的关系是至关重要的。



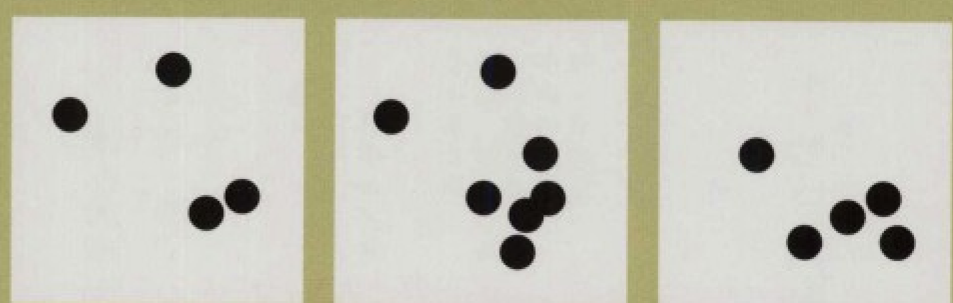
当一个点进入一个空间，这个点即与这个空间建立了关系，点与其周围空间的比例是设计应该考虑的最重要的部分；其次是它与空间的边缘的位置对比关系。

一个点从中央部位打破空间，会表现得无足轻重且让人产生一种内部的平衡感，但是如果被放置于偏离中心的位置，将会在空间中产生引人注目的效果。放置于中心位置的点是安定的、舒适的、静态的，但它支配了它周围的空间；随着这个点偏离中心移动，支配关系发生了转变——点所在的背景空间突显了出来，并产生了张力。



在一个空间中引入第二个点，将会把观众原先对空间关系的注意力转移到这两个点的相互作用上。它们相互关联，并且隐含着一个结构——有一条看不见的线条将空间分离了。

当两个点彼此靠近，它们之间的张力随之增加。当这个空间为零的时候，空间的存在将比点本身变得更为重要，甚至比任何其他的空间间隔都显得更为重要。当这两个点重叠，尤其是当它们大小不同的时候，它们之间因距离接近而产生的张力将得到一定程度的释放。然而，随即也产生了新的张力——因为其中一个点看起来位于前景的位置，而另一个点看起来则是位于背景的位置，导致了平面被分为两个格局的情况、平面图形以及三维深度的出现。



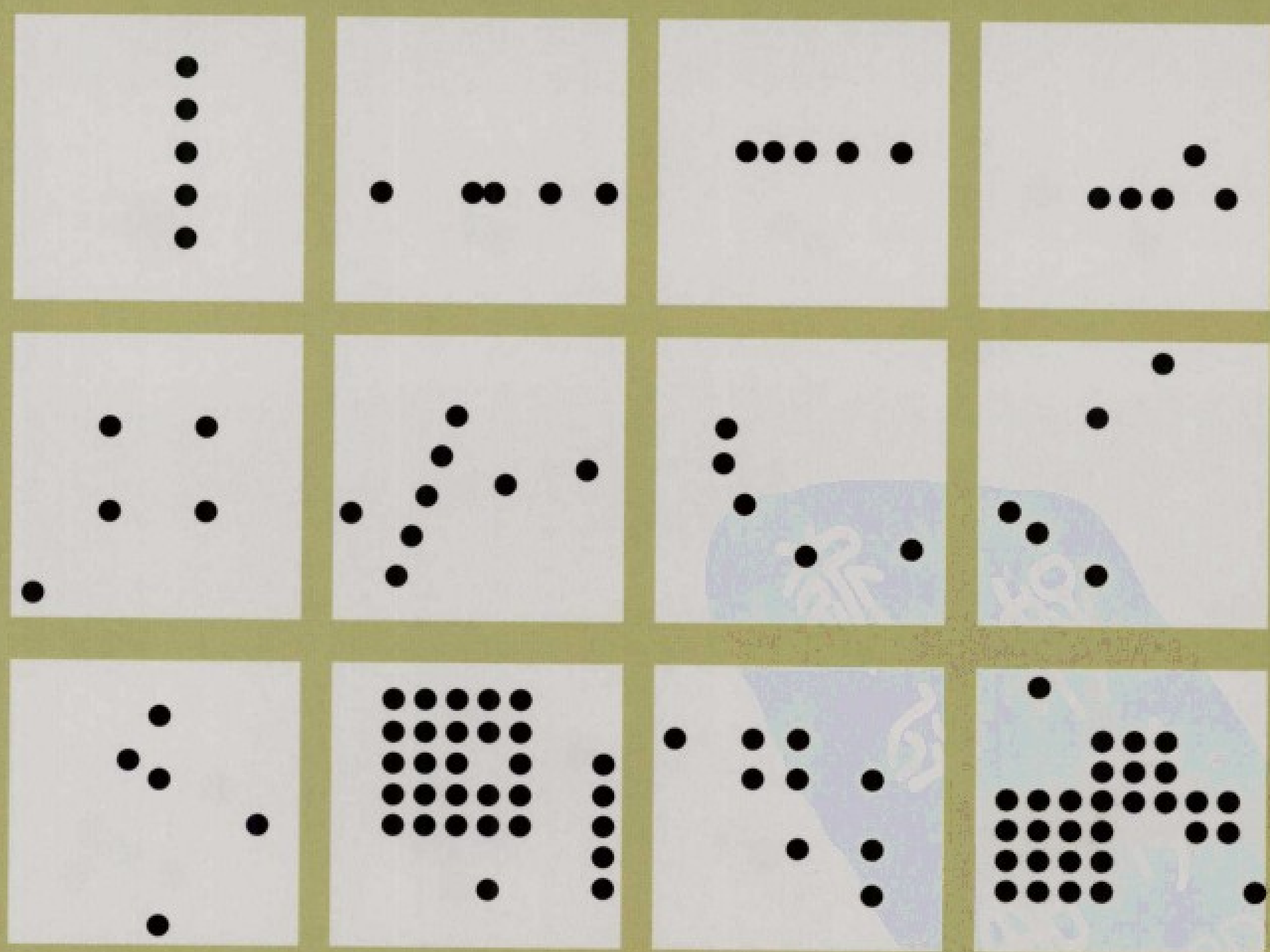
点与点之间的距离越近，我们对其独有特征的感觉就越加强烈；距离越远，我们对点与点之间因看不见的线条而产生结构的感觉就愈加突出。

然而在这两个点的空间中再近距离地加入其他的点，将会削弱眼睛对点的特征的注意，而增强了眼睛对点之间的相互关系的注意，因而使人产生对结构或含义的思考。这些点之间的距离有多远？每个点与其他点等距吗？它们是什么结构，这个结构形成了什么样的外部形状？这个形状表示什么意思？



平面的点和摄影图像都是点。





多个点在一起，可以形成无数种的排列组合，且增加了复杂性——有垂直排列、横向排列、旋转式排列、一个孤立的点和一群点的对比排列、在网格结构中成多行的有序排列，还有排列成角状图形和几何图形等。

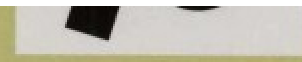
许多点与其说是圆形还不如说是其他图形。但是，出于构成的需要，在判断大小变化、靠近程度、张力和图形间的负空间方面，它们仍然被当作点来对待，就像它们是平面的、抽象的、黑色的点一样。请注意页面上文字的线状特征与点图形的对照。

C + G Partners，美国

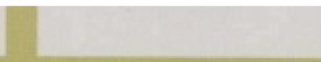


多个点聚集在一起，可以形成一个波动的块面。点组合的外轮廓与版面的边缘形成不同的距离和张力，显得非常活跃。字母“b”对点组合作了补充，又在大小上跟它们形成对比。整个构成逻辑明确而果断。

Leonardo Sonnoli，意大利

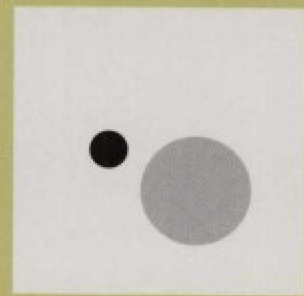


把其他图形调转到点的前面，可产生负点。



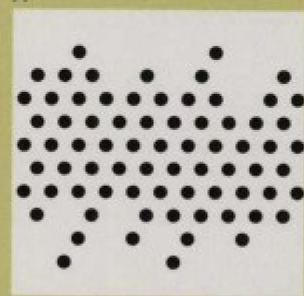
多个不同大小的点集合在一起，可形成变化多样的形状，但这个点组合始终保留了其作为点的特征。



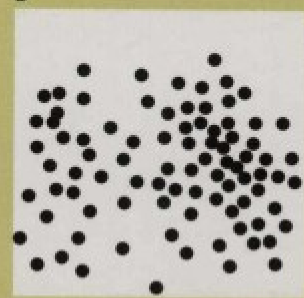


不同大小的点使人感知到的空间深度不一样，较大的点比较小的点显得靠前。然而，通过改变点的阶调值，可以在两个点之间形成暧昧的空间张力，即使它们的大小保持不变。

A



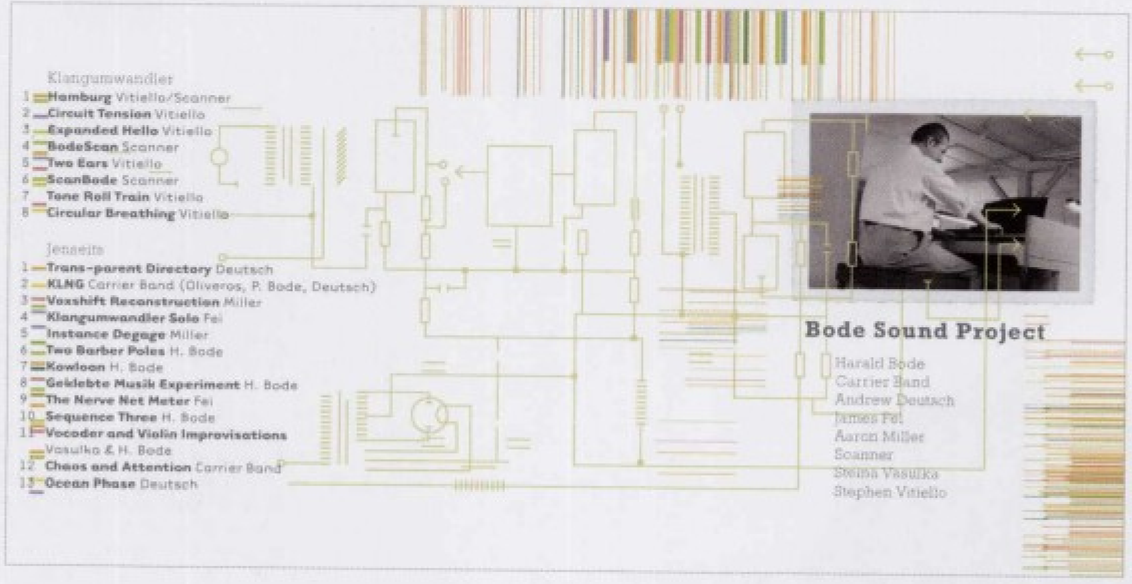
B



大量的小点可以组合成有规律的图案（A）和无规律的肌理（B）。点组合的明暗度取决于密度——也就是点与点之间的距离的远近。

关于线 线的基本特点是连接，它连接了构图中的各个区域。这个连接可能是看不见的，是由两个点在空间里的牵引效果来定义，或者也可作为一种有形的物体以可见的形式出现，来回游离于起点和终点之间。

因此，线与点不一样，线的性质是运动和方向，线的内在动态特征远胜于静态特征。线看起来总是开始于某个地方，并且可以无限地延伸出去，或者是运动于一定的距离之内。点具有聚焦功能，而线则具有其他功能；线可以分裂空间，连接空间或物体，形成保护性屏障，还可以包围或约束，或者相交。改变线的尺寸或粗细与其长度的比例，要比改变一个点的大小对它们的特征的影响要大得多。当一根线渐渐变粗重，到最后将形成一个平面或块面；要保持它作为线的特征，就必须适当地增加它的长度。



线在这个CD-ROM封面上扮演了双重角色。首先，它们与矩形摄影图片形成对照，在版面的边缘产生了运动。其余的线更适宜理解为图示，它们描绘了音乐的乐谱和线路。

Jross Design，美国



当一系列的线条在粗细上不断发生变化，相互间的距离也或近或远时，就产生了韵律。在这个封面上，底部方向的韵律显得比较开阔，中间部分紧凑或不断加速，慢慢变得开阔，呈现波浪特征，然后再次紧凑起来。相对于色彩从黑色到桃红色的变化来看，线条之间的韵律显得更加复杂。请注意构图中的字体编排，这就是设计师强调文字的“线状”的原因。

Not From Here，美国

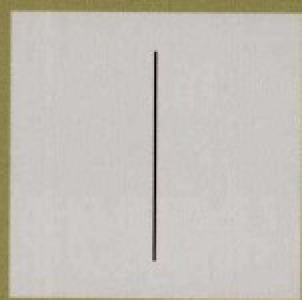


一条线以不变的距离绕着一个看不见的固定点进行运动即得到一个圆圈。注意，一个圆圈就是一条线，而不是一个点。如果线条变得越来越粗，在圆圈的中心就会出现一个点，最后形成的图形是，在一个较大的正点的顶部出现一个白色的负点。

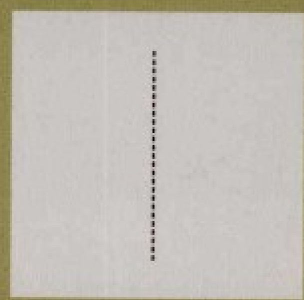


三条色彩稍微不同的静态线条形成了具有波浪似的线条构成的背景幕；停滞与运动形成鲜明对比。文字从左到右的排列强化了构图中的动势。

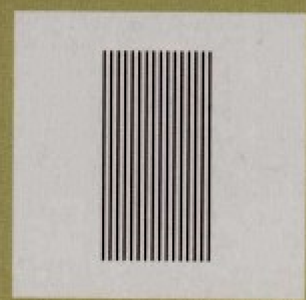
344 Design，美国



一条细小的线条既没有中心，也不成块面，仅表达了线条的方向及其对周围空间的影响。



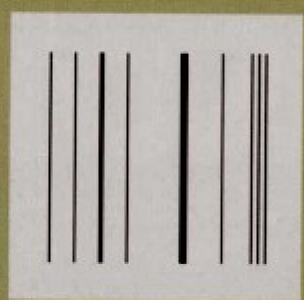
打断线条（虚线）可以增进线条的表面活跃性，而又不会造成其运动和方向的改变。

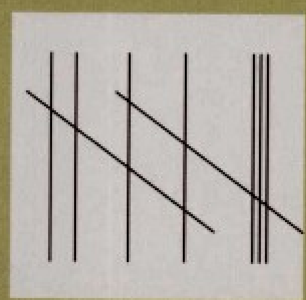


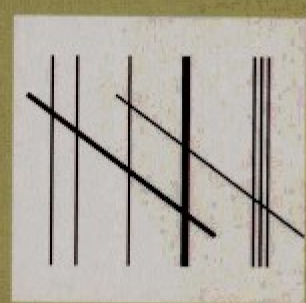
几根细小的线条排列在一起可形成肌理，这一点与多个大小相同的点密集排列所产生的效果相似。



把线条分开，可引起观众对个别线条的注意。还可引起观众对线条之间的间隔以及可能有的任何变化的关注。

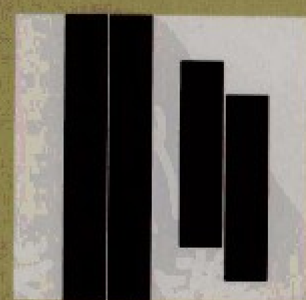






一组线条里发生了粗细变化，就和线条之间发生了间隔变化一样，使人对空间的深度产生错觉。线条间的距离比较近，就会产生张力，从空间中突显出来，而那些相互离得较远的线条则显得凹陷下去。如果某些线条倾斜下来与其他线条相交，它们的空间深度将被凸显出来——如果它们的粗细也增加的话，那么凸显的情况会更加明显。

对比于粗线条，虽然细线条一般看起来要显得比较凹陷，但我们的大脑还是有可能被说服为，相交的细线条是处于粗线条的前景位置上的。



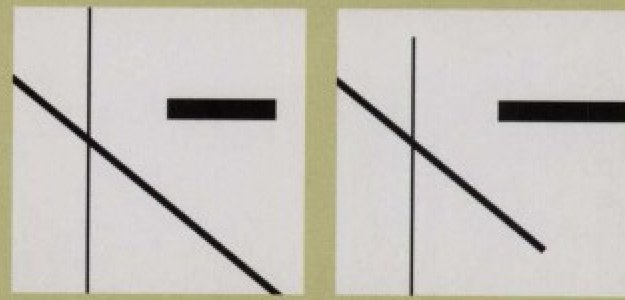
两条粗线条相互靠得很近，在它们中间就产生了第三条线，是负的线。这条负的白色线条的视觉效果相当于把一个正形置于一个纯黑色的元素上，即使这条负的线的两端都缩短到了空间之内。



螺旋形线条看起来同时进行着向内和向外的运动，因而它具有一个单一点所具有的视觉力量。



两条线相交就产生了角。而交点成为两条线往两个方向运动的出发点；多条线相交让人产生线条往不同的方向运动的感觉。一个很尖的角也让人感到从一个方向到另一个方向进行的快速运动。



两端均超出版面的线条强化了它们在各自方向上的运动感。如果线的起点或终点处于版面内，它们的定向运动则从持续不断变为端点明确；结果是，线与其周围的空间或图形的张力将大大地增加，因为观众的眼睛可以看到线的起点或终点。



白色（负）的线与黑色（正）的线在前景（或背景）相交，可产生复杂的空间关系。



许多线排列在一起可产生韵律。一组线条经等距排列后，可产生一种均匀且呈静态的节奏；以不同间距排列则可产生一种动态的切分音的韵律。线条间的空间不同可影响到感知的韵律，还可能因此产生发展、次序、重复或规律等含义。线条间隔的韵律变化可产生定向运动，变化得越复杂，以及线的粗细变化越大，那么韵律和运动也就变得越复杂。

造型与空间
造型的分类
空间的填充
构成的方法
意义的生成



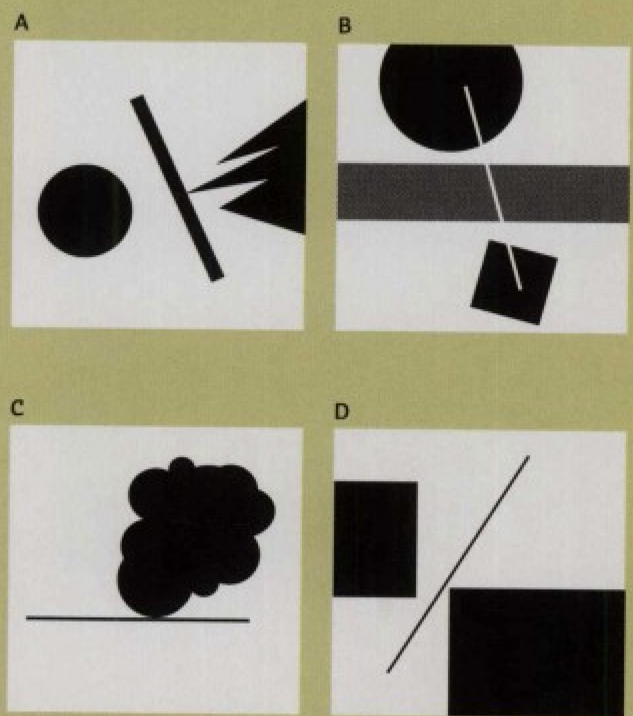
这是一张音乐会节目册的跨页，粗细不一的线条在水平方向上把信息分开。改变线条的粗细程度，并使它们的明度与背景形成不同程度的对比，不仅能增进其视觉吸引力，而且还强化了信息的主次差别。

E-Types，丹麦

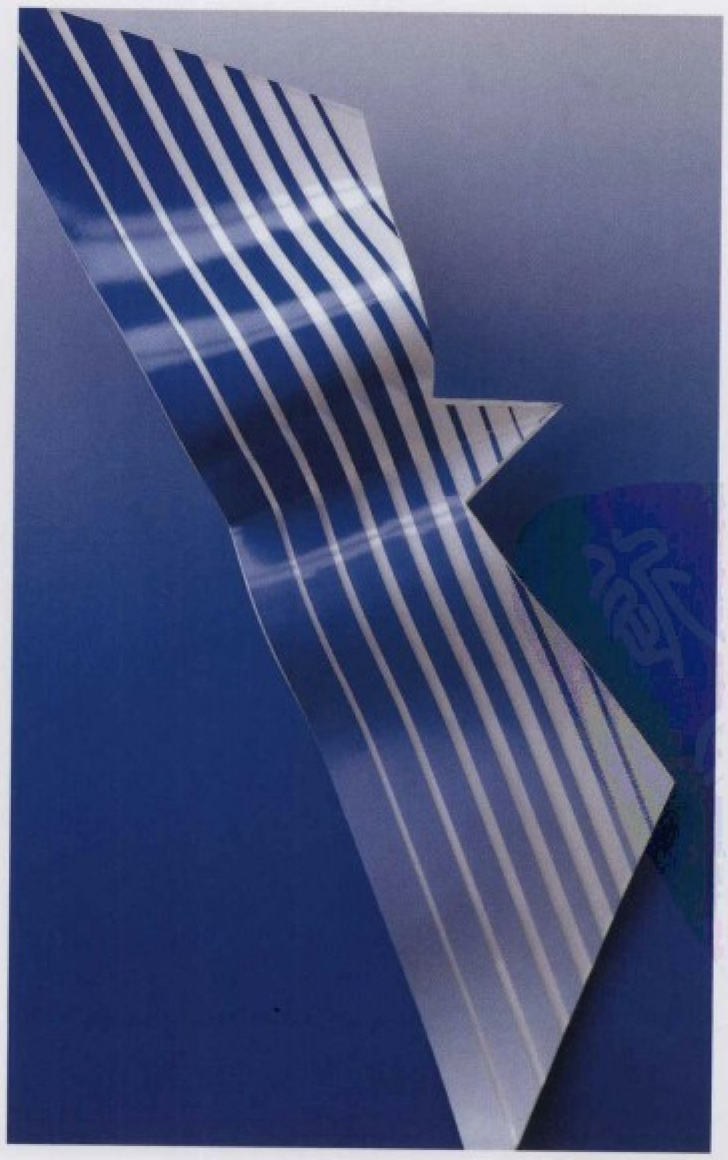


在这个小册子的跨页上，许多淡蓝色的线条在左上角的图片周围形成了通道，而亮黄色的线条则引起了观众对右页文字的注意，并使两个页面融合到整个构图中。左下角文字的排式产生的错列线条，以及右上角用于隔离大字标题的短竖线，通过相应的视觉语言把文字和图像结合在一起。

C. Harvey Graphic Design，美国



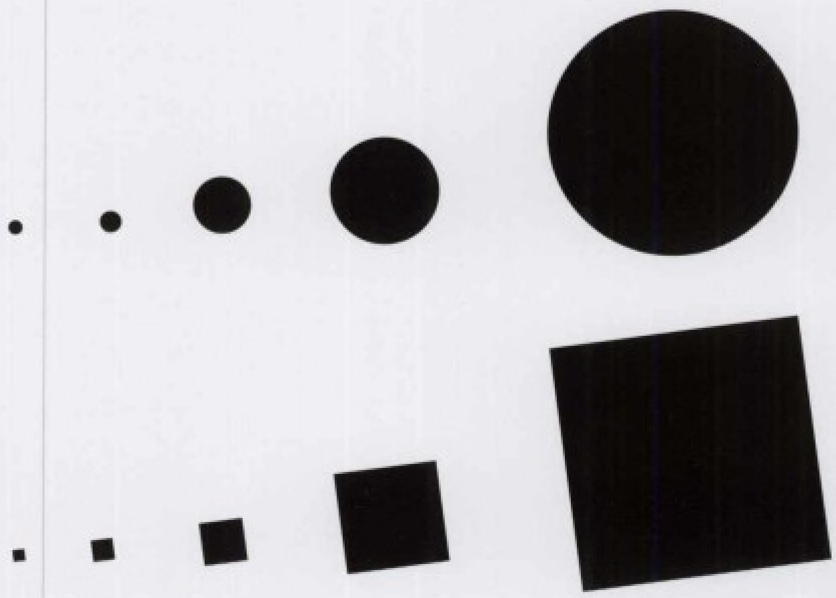
线在一个版面上可以打破空间，也可以连接空间。打破或连接这些空间，线在这个版面上发挥了与其他图形相关的附加作用。（A）线对圆形起保护作用。（B）白色的线条跨越障碍物把两个图形连接在一起。（C）线和图形构成对照，但又对它起到支撑的作用。（D）线连接了两个空间。



线是富有节奏感的，它们可以用于图像或构成中以形成含义或增强含义。左图中，运动的创意通过对“抽象的鸟儿”从尾端到头部线条粗细的逐级递减来实现。

Studio International，克罗地亚

面与块 一个面就是一个大的点，它的外轮廓即形状，具有非常重要的特点。例如，它不只可以是圆的，也可以是角状的。面越大，它的点的特征就越不明显。这个变化取决于面及其所在空间的大小对比。在一幅大型招贴画上，即使是一个相当大的面，例如一个正方形或三角形，如果它周围的空间大小远远大于它本身的话，它产生的效果将仍然是点的效果。



当一个点不断增大，它的外轮廓成为了图形的重要部分而尤为引人注意；最后，对其轮廓的关注将超越对其作为点的聚焦能力的欣赏，它成为了一个形状或一个面。比较上图中的一系列图形，它们从左到右依次增大。请思考在哪个阶段图形更像是面而不是点？



旋转矩形可产生运动，当它们的密度在底部方向逐渐增大时，还产生了块状特征，并且，在这个媒体用具文件夹上，还形成了不对称的布局。在这个实例中，面不仅含有屏幕的设计创意，还反映了商标的确切形状。

Form United Kingdom



一个面根据它周围的空间大小或多或少可定义为一个点。在第一个例子中，面的角状特征并不重要或突出，因为它的形状已经屈服于它外部的大空间，而成为一个点。

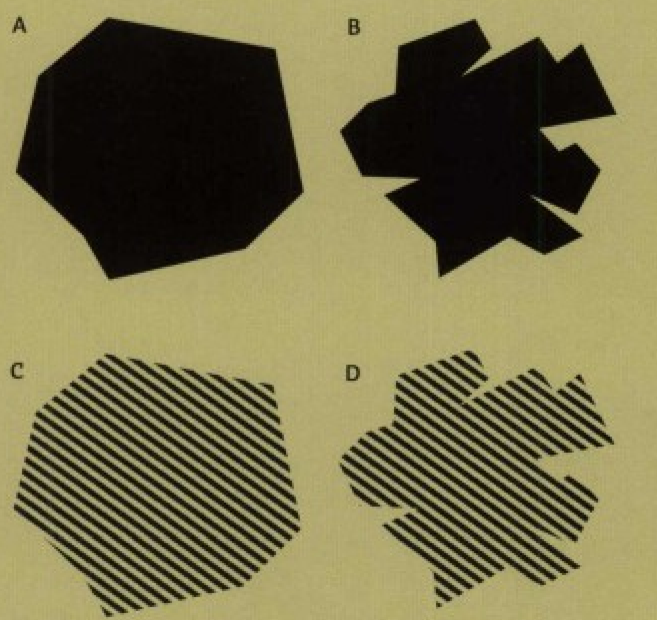


在第二个例子中，相对于这个面图形而言，版面大幅缩小，使面的形状变得比较重要而突出，因此它不再只是个点。

在这样的情况下，当版面上一个面的面积不断扩大，以至于它的实际形状开始影响到它周围的负空间的形状时，那么除了它的表面肌理以外，它的外轮廓的特征都可能随之变化。

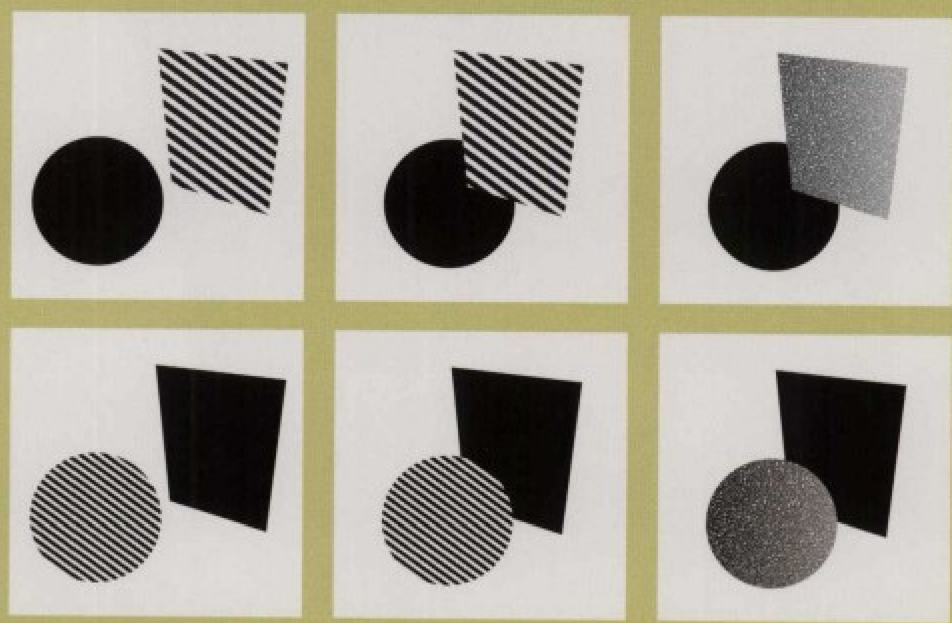
这些形状最初都以平面的形式出现，它们的外轮廓必须通过大脑来定义，让大脑来把它们识别为这种或那种形状，并由此得出这个形状所具有的含义。面的轮廓越活跃——或者轮廓变成凹状，周围的负空间得以进入由这个形状定义的空间，那么轮廓的活跃程度将更甚——整个形状将更加富于动态，它的辐射和聚焦能力将比轮廓简单而无变化的点显得弱。

形状的大小和简单程度对其呈现出来的块状或粗重程度有较大影响。一个较大的图形如果拥有简单的轮廓，将具有类似于点的特征，并呈现出一种较沉重的视觉效果；一个图形如果具有复杂的轮廓，外部和内部的积极区域和消极区域之间进行大量的相互作用，图形就会被削弱，而更类似于线条，因此其块状特征就不那么明显。一旦面的表面出现肌理，它的块状的感觉即被削弱，因此更加具有平面特征——除非肌理仿效了光和影的效果，创造了一个三维空间。但即使呈现出明显的三维特征，这个面或空间仍然保留了点的本来特性。



一个面具有简单的轮廓（A），要比轮廓复杂的面（B）显得浓重（块状特征比较明显）。当它们的表面呈现出肌理时，都会显得较为轻盈。

一个简单而有肌理的面（C），比没有肌理而轮廓较为复杂的面显得比较轻盈；而一个有肌理的复杂的面（D）则最为轻盈。



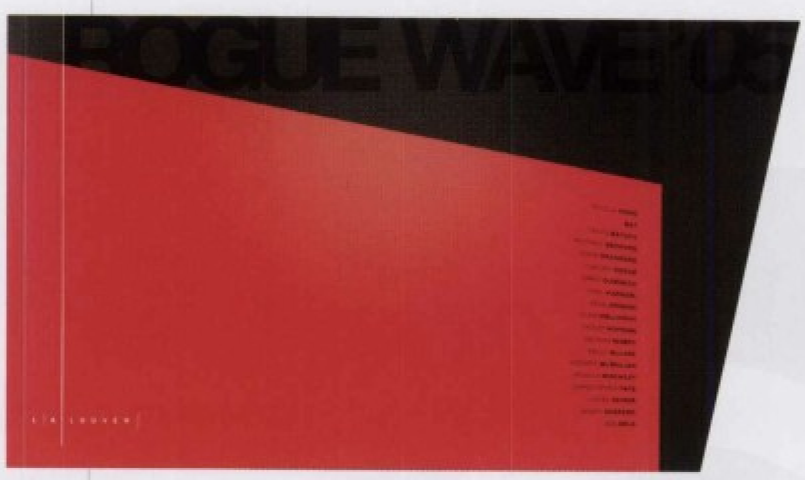
一个面因为具有一致的肌理，它的块状特征被削弱，就会显得比较活跃，但它比旁边没有肌理的面更具有平面特征。然而，实心的面看起来突出于前景位置，因为它给人的厚重感比较强烈。把实心的面和有肌理的面重叠在一起，会在前景和背景之间产生一种模糊的张力。如果一个面的肌理仿效了光影效果，那么它将呈现出立体的特征。



该网站各个不同的内容区域都可视为空间中的矩形二维平面。导航栏上下两幅图像就是两个面；左边的标志是另一个面；导航栏的伸拉式子栏是另外的面；右下角的内容区又是一个面。色彩和肌理的变化有助于确立前景和背景，并影响该页面的主次结构。

Made In Space，美国

几何图形 当我们的大脑在应付各种各样的图形的时候，它们也在试图通过识别一个图形的外轮廓来确立它的含义。图形的分类一般有两种，每种图形都具有自己的结构特征和对信息的传递具有瞬即影响力的传播特点。它们就是几何图形和有机图形。一个图形如果其轮廓是有规律的，本质上就是几何图形——如果它的外部尺寸从各个方向测量都接近——并且非常普遍地，如果它呈现角状或线条硬朗，就是几何图形。认为任何无规律的、柔软的、有肌理的事物来自于大自然，这本质上是一种古老而又根深蒂固的观念。同样地，我们认为几何是非自然的，是因为我们知道是人类创造了它们；因此，几何肯定不是有机的。但对于这个观点，有一个特例就是圆和点，它们因为具有元素的特点，被认定为既是几何的又是自然的，例如地球、太阳、月亮和珍珠。而线条依据其确切特点，也具有几何



在这本小册子的封面上，裁切的红色区域让人产生了在一个暧昧的空间中有两个不等边的四边形相交的感觉。

344 Design，美国



几何图形有三种基本类型：圆形、多边形和线条。对于多边形而言，最简单的图形就是正方形和三角形，它们分别有四条边和三条边。正方形是最稳定的，最具有块状的特征，其占据的块面也最大；而三角形是最不稳定的，其外轮廓可引起大量的视觉运动。圆形几乎和正方形一样稳定，尽管它那持续弯曲的边暗示着旋转运动，它的弯曲的特征与正方形的特征完全相反。线条如果是直线的、递增的，并且具有角的形状特征，也属于几何图形。

造型与空间

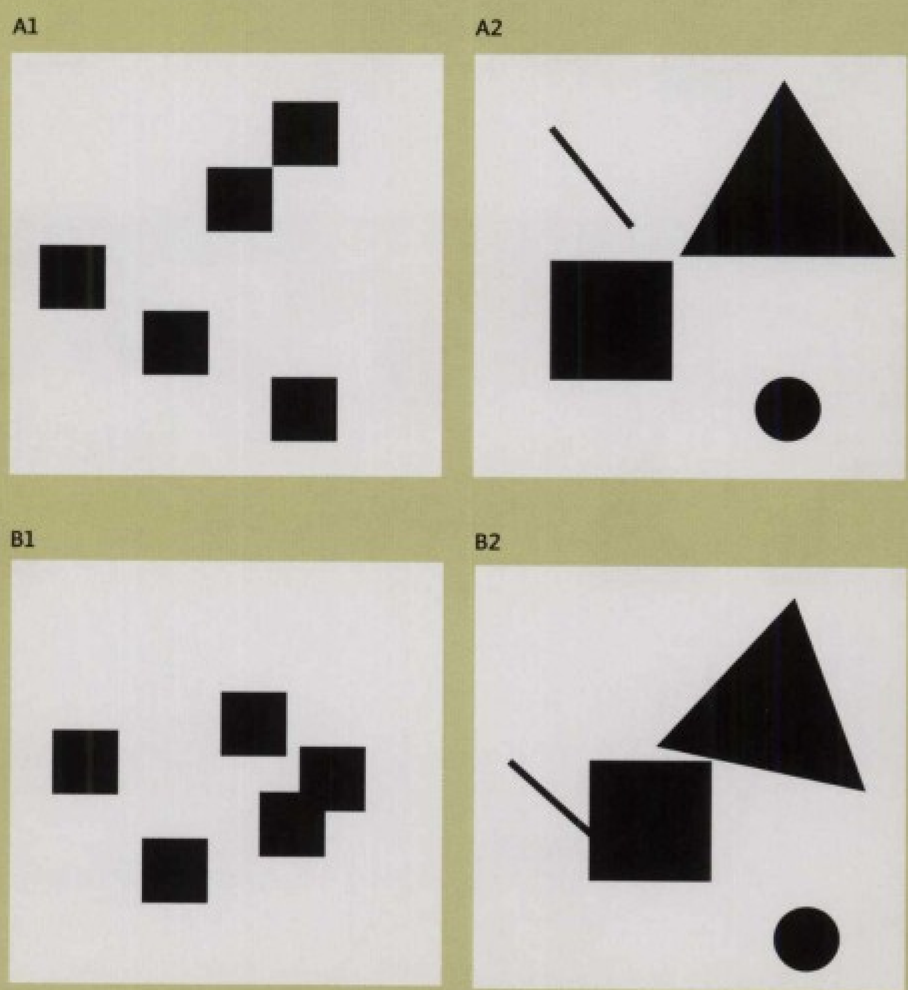
造型的分类

空间的填充

构成的方法

意义的生成

征和无规律运动之间形成张力。尽管几何图形和几何关系毫无疑问地发生于自然，但几何图形传递的信息则是人为的、合成的。



几何图形以几何、数学和空间关系布局（A1和A2）和以无规律的、有机的性质进行布局（B1和B2），可形成对照。



该招贴画中的积木纯粹是几何图形。用于改变它们的色彩的灯光对它们的空间维度也有影响；左上角的蓝色区域有时看起来就像个平面。

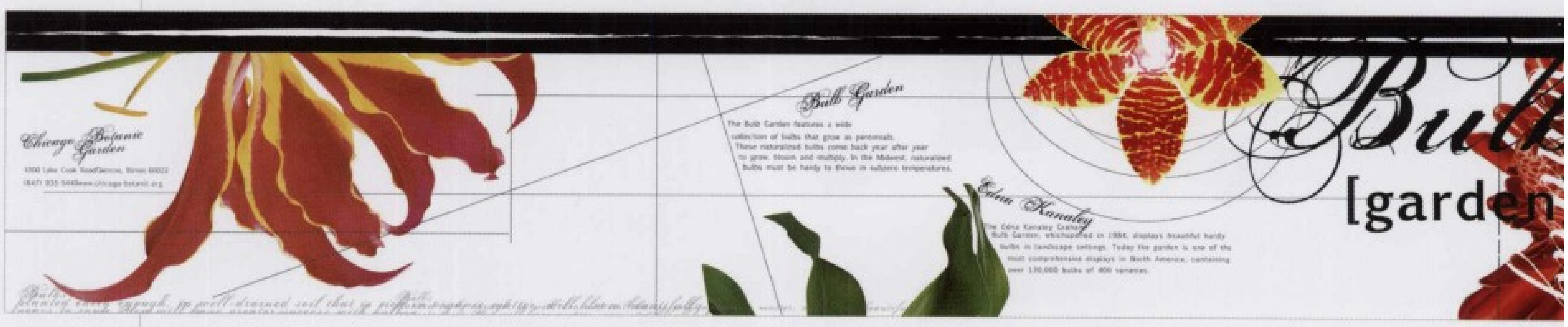
Studio International，克罗地亚



基本的几何图形——照片的矩形、茶杯的圆形和盆栽标记的三角形——与照片中的有机树叶和场景形成简单的对应关系。

Red Canoe，美国





花朵的外轮廓不规则、不造作，并且少有雷同，这是有机图形的特点。这些特点与线性元素，包括文字、无衬线字体和手稿，形成鲜明对比，并产生引人注意的负形。

Pamela Rouzer Laguna College of Art，美国

造型与空间

造型的分类

空间的填充

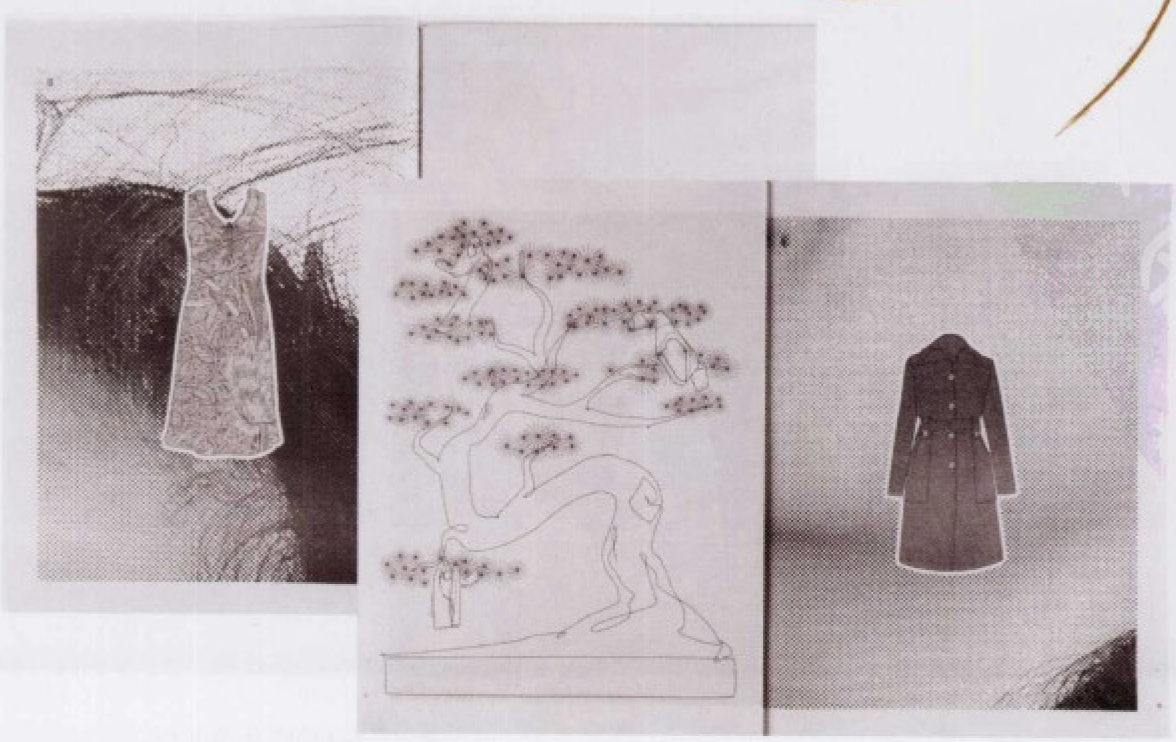
构成的方法

意义的生成



有些线条与其说是几何图形还不如说是有机图形。图中标志的毛笔线条夸大了茶壶的自然运动，并暗示了它的人文色彩和有机特征。

Stress Design，美国



在这本时装目录中，服装图像把绘画和肌理结合运用，给人以手工制作、精细别致以及量身定做的感觉。

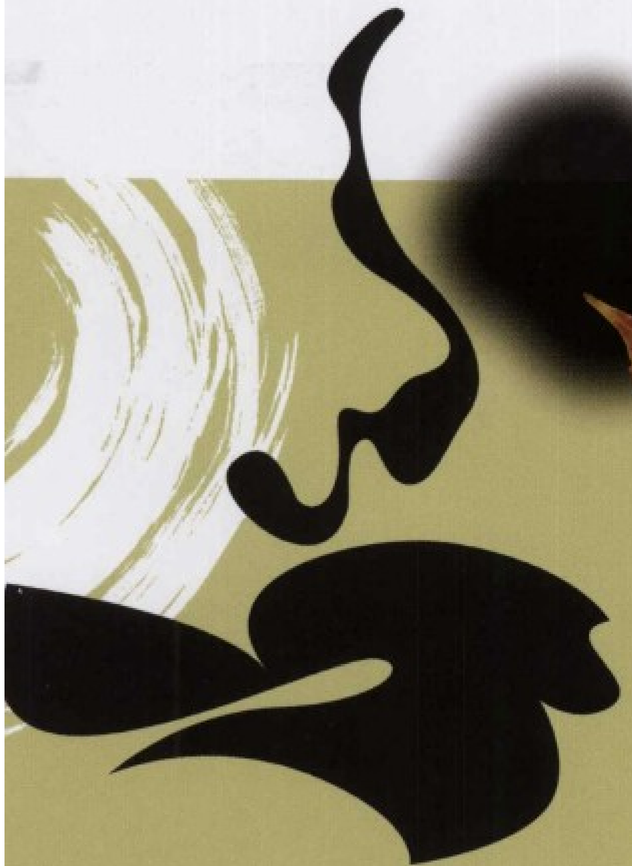
Sagmeister，美国

有机图形　有机图形指的是那些无规律的、复杂多样并且千差万别的形状——这就是我们千万次在自然界中看到身边的有机图形后在大脑中形成的想法。如前所述，几何图形存在于自然界中，但它们的出现方式是如此微妙，以至于因为我们更易于感知不规则的图形而常常把它们忽略掉。例如，枝叶繁茂的树木的结构就呈现出三角形以及对称的图形特征。对于整棵树木而言，它的枝条可能正以不同的速度和无规律的间距在生长，这种内在的几何特征显然不够明显。因此，传递“有机的”信息，意思就是把这种无规律性强化于图形之中，而不管实际存在的真正的几何真相。大自然通过不断改变基本的结构来表现自我，所以一个形状如果其外轮廓是按照一种简单的逻辑来变化——例如曲线的各种各样的变化，这个形状就表现为有机图形。大自然的事物还会呈现出极度的无规律或者达到出人意料的程度（仍然以树木为例），以至于在度量和间隔上的无规律同样传递出一种有机的特征。大自然是原生的、不造作的、富有肌理的，并且是复杂的，因此具有这些特点的形状也携带着有机的信息。



在这个标志中，一个卷曲的有机波浪图形与弯曲的几何字体形成了统一的整体。

LSD，西班牙



线条柔和而有肌理的图形与类似的但线条硬朗的图形相比，呈现出有机的特征，正像姿态丰富、弯曲多样的图形或外轮廓在韵律、方向和比例上不断发生变化的图形一样。



几何的存在意义就像是自然图形和有机图形的“构筑砖块”一样。在上图的叶子中，线和点——叶子的脉络以及由于昆虫行为或真菌影响而留下的小洞——都清晰可见。叶子的外轮廓表现为一个对称结构。

经过风格化处理之后（A），这个图形保留了它的几何的特征，但却失去了有机的特征。通过突出它的内部构成的不同（B），不仅加强了它的有机属性，同时又不失掉它的规格化特点。





如上所示的两个图形，一个轮廓非常简单（左图），另一个轮廓非常复杂，它们都属于有机图形，至少在一定程度上属于有机图形。第一个图形尽管在轮廓上稍有变化，但基本上相当于一个圆或点，因此它呈现出比较明显的几何特征；第二个图形轮廓复杂，在度量和方向运动上变化多样，更偏向于有机图形。



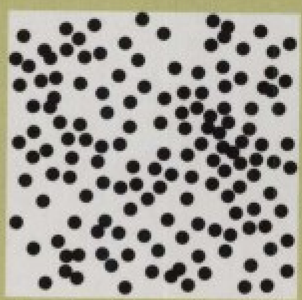
在自然界中，变化是有机图形的一个内在特点。如上图，所有基本相似的形状，相比之下均有细微差别。尽管它们的结构非常相似，但它们传递出的信息大体上是有机信息。

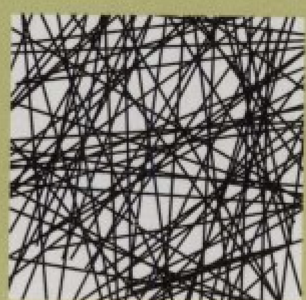
表面活动 表面活动的特征有助于区分不同的图形，就像图形的轮廓所具有的识别功能一样。再次强调一下，点就是构筑这种图形特征的“砖块”。成组的点，依据大小不同、形状不同和密度不同，可产生相异的表面活动。表面活动分为两种基本类型：肌理和图案。

“肌理”一词适用于表面有无规律活动且无明显重复的图形。在图形中，产生表面活动的元素的大小会改变，元素间的距离会改变，元素的相关数据在不同部分会有不同变化。因为这些内在的随意性，我们一般认为肌理是有机的或自然的。大量相交的线和以特定方式排列的点都属于有肌理的图形，但只有在它们的运动相当随意的情况下才能下此结论，也就是在它们不进行平行的运动，或它们相互间以不等同的间距出现，或它们在各个方向上随意地交叉排列的情况下。

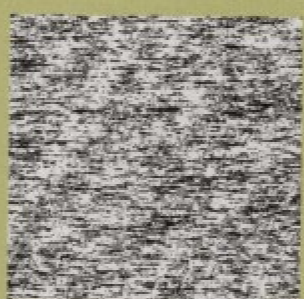
然而，“图案”则具有几何的特征——是一种特定类型的肌理，在这种肌理中，组成元素以一种可辨别的







在一个平面上，如果视觉活动看起来非常随意，或者它的特征在不同的位置发生不同变化，那么就应把它归类为“肌理”。 有机图形往往来源于大自然（上图），而这样的肌理也可以用点状图形和线状图形创作出来（下图）。

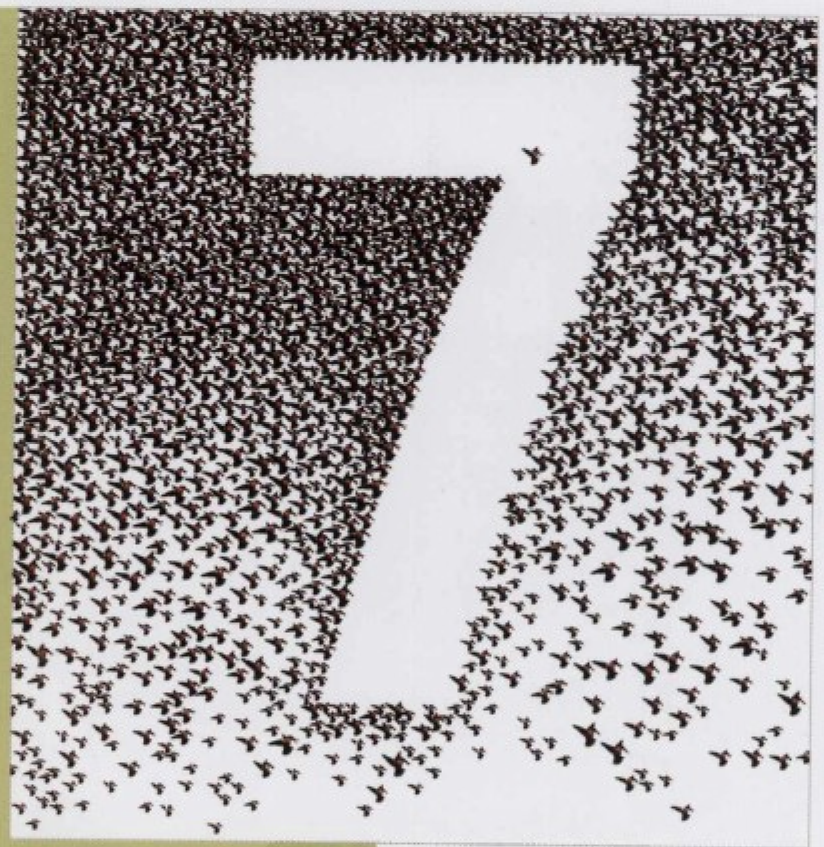






在一个特定的区域里，肌理的密度越有规律，对比就越不明显，因此，区域的表面看起来就越平坦或越具有二维空间特征——也就是越没有有机的或自然的特征。

相反地，在一个特定的区域里，肌理密度具有强烈对比且分布随意，将会增加肌理的空间感及其内在的有机特征。明和暗在一个特定区域里均匀持续地过渡，往往能让人产生一种光线在一个立体空间中照射的感觉。

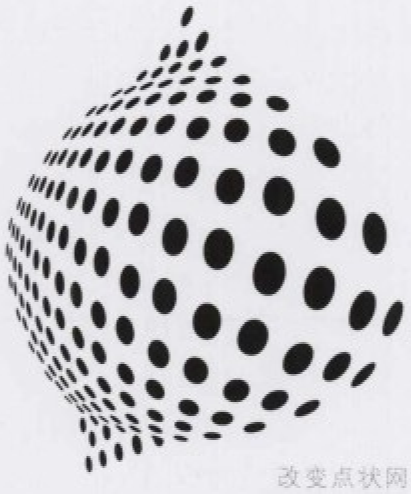


近距离观察后发现，数字“7”周围的不规则肌理是由一群蜂雀构成。令人惊奇的是，它们看起来随意的排列实际上是经过了细致研究的，为的是控制密度的变化。

Studio Works，美国

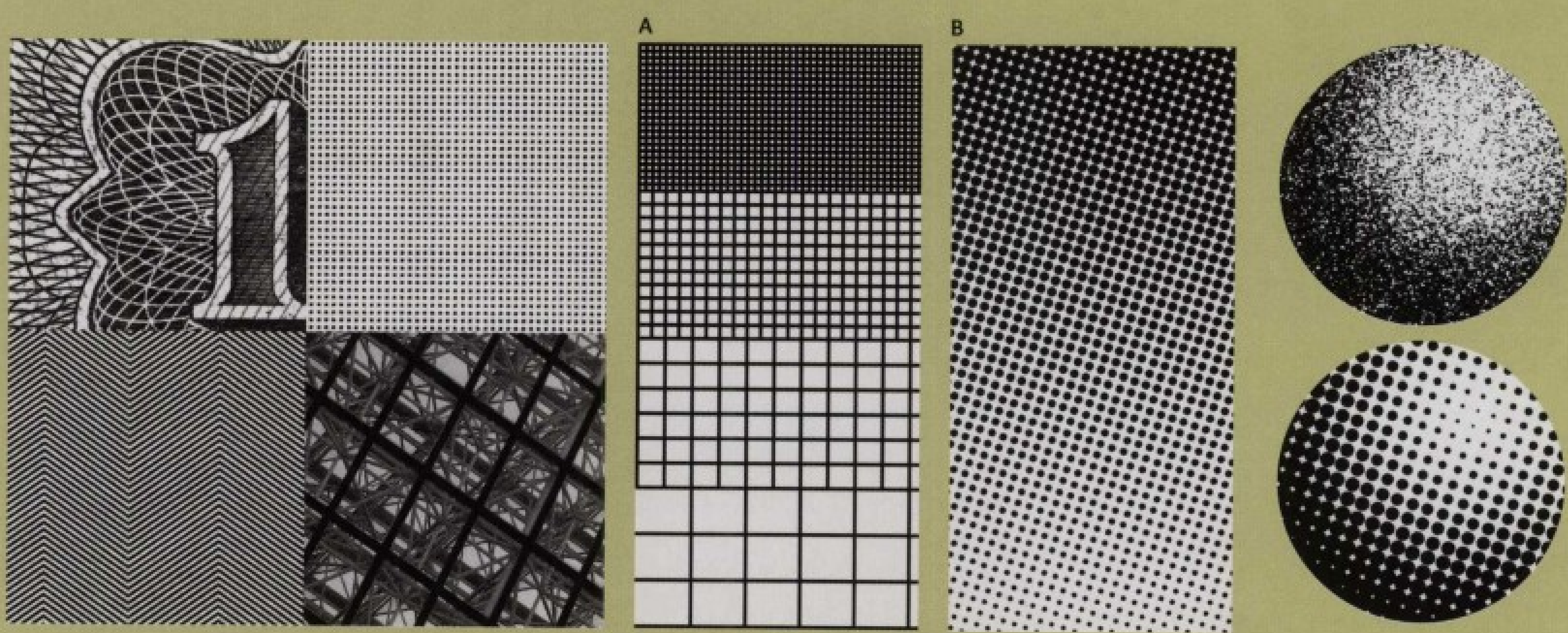
重复结构进行布局——例如点状网格。图案的结构是规划性的，意为这些图案不是有机图形，而是合成的、机械的、数学的或是批量生产的图形。

在考虑肌理的时候，注意造纸原料的选择和处理非常重要，因为造纸原料也会造成版面上的表面活动。涂布纸可以是光滑而反光的，或者也可以是亚光且极其不反光的。涂布纸能极好地复制色彩和细节，因为油墨可以很好地附着在它们的表层，总比被纸张的纤维吸收掉一部分好。如果涂布纸非常光滑，会给人一种冷淡或客观的感觉，但也能让人感受到精致、豪华和现代感。另一方面，非涂布纸可呈现出一系列肌理特征，包括从非常光滑的到极其粗糙的。有时，其他材料的斑纹，例如木花、螺纹，或其他纤维，均能用来增进效果。非涂布纸能让人感受到它的有机特征，更能给人以个性化或手工制作以及比较温暖的感觉。纸张的厚度或透明度也同样会影响我们对一件印刷品的整体感觉。



改变点状网格的比例，可产生具有显著的三维特征的图案。表示的是委托方即一个医疗设想和网络机构的活动。

LSD，西班牙



在一个平面上，如果视觉活动显示的是组成元素间的某个不断重复的关系，例如网格结构，那么就应把它归类为“图案”。如上图，从左上图顺时针方向旋转分别是：版画图案、方形点状网格图案、建筑摄影图案和简单的鱼骨形图案。

增加图案元素的密度可使明度发生变化。图案密度或明度的变化有梯级式变化，如上图（A），也有渐变性变化，如上图的点状网格（B）。

从明到暗在点状网格里的渐变过渡看起来比较流畅，表现出较弱的几何特征，但相比于肌理，图案仍然保留了它的机械的特征。

在一个图案的表面，要让人产生三维空间和光线照射的感觉并非难事，但是图案的几何特征显示的是一种高度规格化的空间感。请比较上图具有图案特征的三维图形和下图具有肌理特征的三维图形。



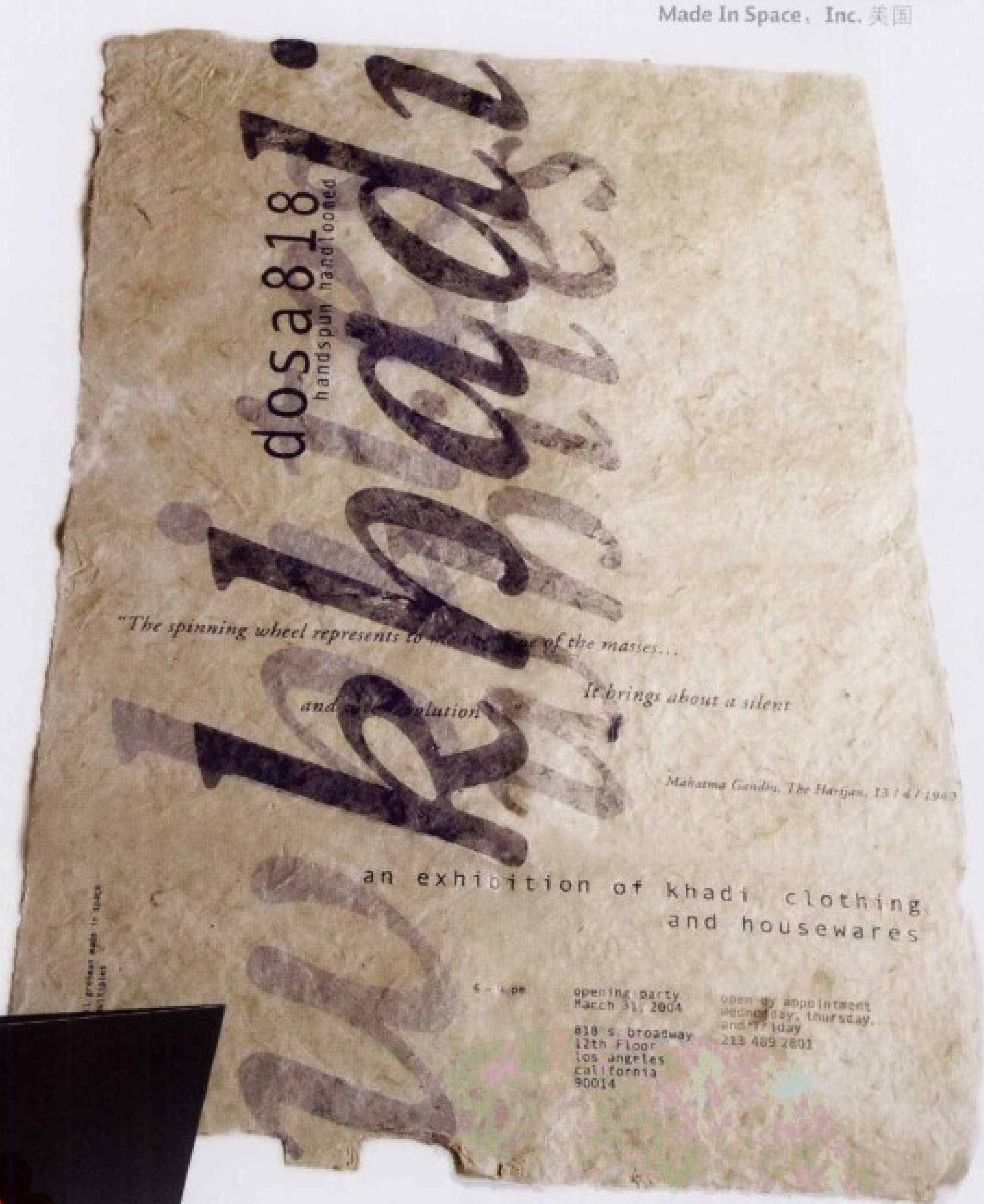
图案是具有装饰和人造效果的，滥用太多通常不是好事。然而，这本名为《最大化主义》的关于设计时尚的书，把图案当作一个整体的背景来处理，从而强化了信息的传达。

Loewy，英国

通过折叠、裁减、饰以浮饰和撕裂等方法来发挥纸张的物理特性，可以使表面活动呈现出三维的特征。特殊的印刷工艺，例如用上光油、金属色油墨和不透光油墨来印刷，或者烫金工艺，都是通过改变造纸原料表面的触感来增加表面活动。例如用不透光的油墨会在有光泽的涂布纸上出现亚光和胶粘的特点，使印刷区域和非印刷区域的表面形成对比。有金属光泽的油墨应用于粗糙而无涂层的造纸原料上，将会增添一种可感知的光，但它又不会像把同种油墨印刷于光滑的造纸原料上那么亮。烫金工艺技术，可用于多种特殊的图案效果，如亚光效果、金属质感、珠光质感，或者彩虹效果等。不管是否用于有涂层的纸张上，烫金工艺技术都会使印刷的表面非常光滑，并具有微微凸起的肌理。

把招贴画印在一张半透明的手工制作的造纸原料上，展示了字体编排不同寻常的肌理潜质，同时给页面增添了明显的有机特征。

Made In Space，Inc. 美国





这是一个设计工作室制作的用皮革包边的促销盒，肌理与具有鲜明而饱和色彩的柔和的中性色以及光滑的表面互为对照。

Roycroft Design，美国

造型与空间

造型的分类

空间的填充

构成的方法

意义的生成



这张邀请函运用精致的上光工艺来生成表面活动，足以让观看者感到悦目，稍微放大原来的徽章图案使人产生一种扩展的感觉。

There，澳大利亚



模切工艺是印刷品设计中处理造纸原料的一个比较受欢迎的方法。模切产生的洞（镂空）可以让人窥见隐藏的色彩或图像，还可用来制造复杂的立体空间效果。

图A：C + G Partners，美国

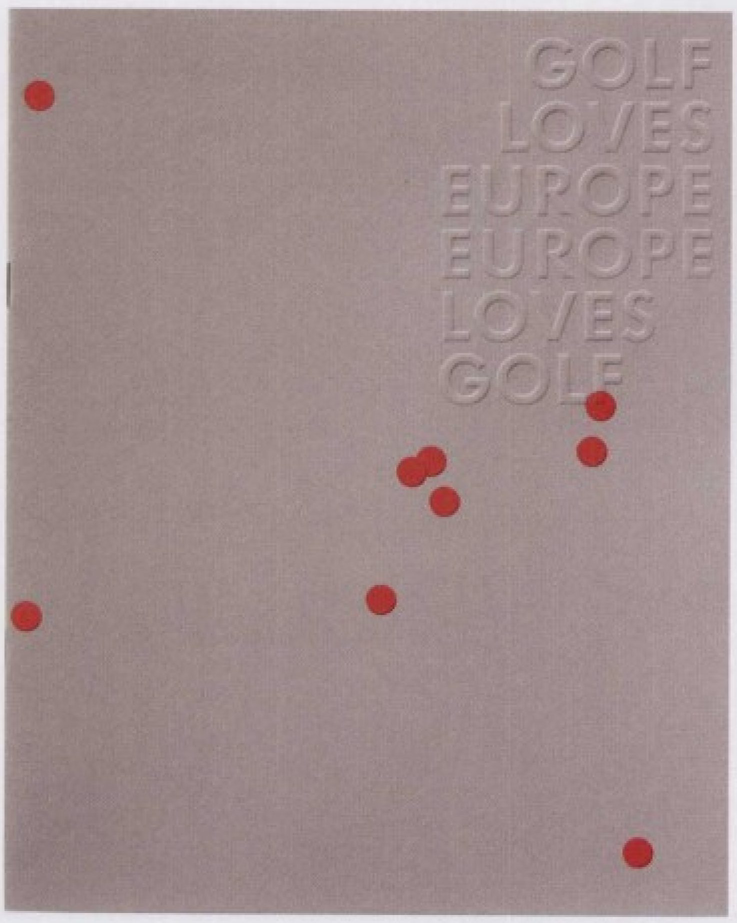
图B：Voice，澳大利亚

图C、D：Thomas Csano，加拿大



这套邀请函运用了烫金工艺技术的表面触感和彩色油墨的相互作用的特点。烫金工艺技术是具有珠光质感的效果，并且具有一定的透明度；根据印在表面上的颜色的不同，效果会在色彩上发生变化。

Form，英国

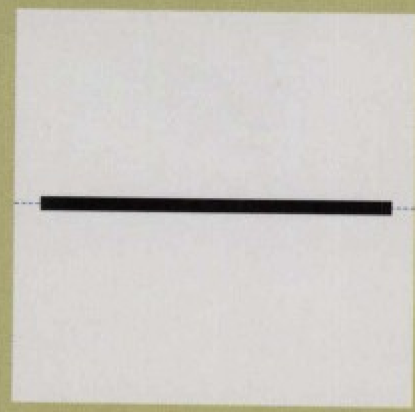


压花工艺技术给这个封面增添了一种奇妙的视觉效果和触感，而表层的彩色粘贴物，不只可以使每个封面有随意的变化，同时还极好地契合了主题。

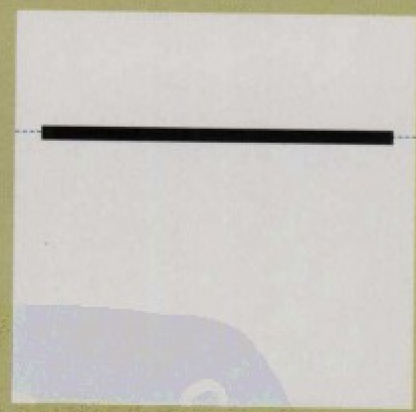
Mutabor，美国

打破空间 空间，或者说一个构图的基底是无明显特征的，呈现为静态，直到被加入图形或被图形打破之后情况才发生改变。那么设计师如何打破空间呢？打破空间之后会有什么结果呢？设计师如果对这些基本问题进行过深思熟虑，不仅能给设计师本人一个说服观看者的大好机会，还能很好地传递字面上和概念上的重要信息，继而观看者才得以有机会去吸收内容信息。

空间之所以被定义为空间，被赋予空间的含义，是因为空间里出现了图形，不管这个图形多么简单。空间被图形打破后会产生新的空间，即图形周围的区域。加入空间的每个元素既增加了空间的复杂性，又减少了空间的大小——甚至因为产生了新的空

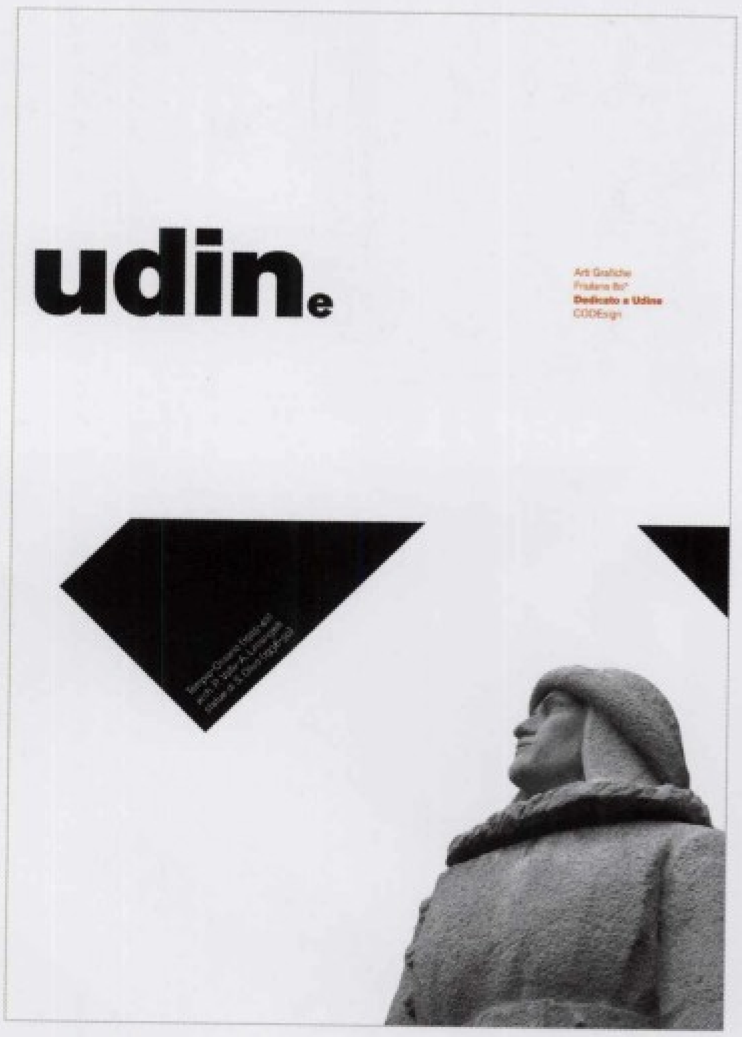


一个图形一旦进入到一个特定的空间，这个空间即被改变，随即出现了结构——最简单的例子如上图所示。现在因为图形被放置于版式中心，而产生了两个空间——它们的特征、形状和面积均毫无二致。





毋须改变图形，只需进行微调，图形周围空间的面积、形状和特征随即互不相同。



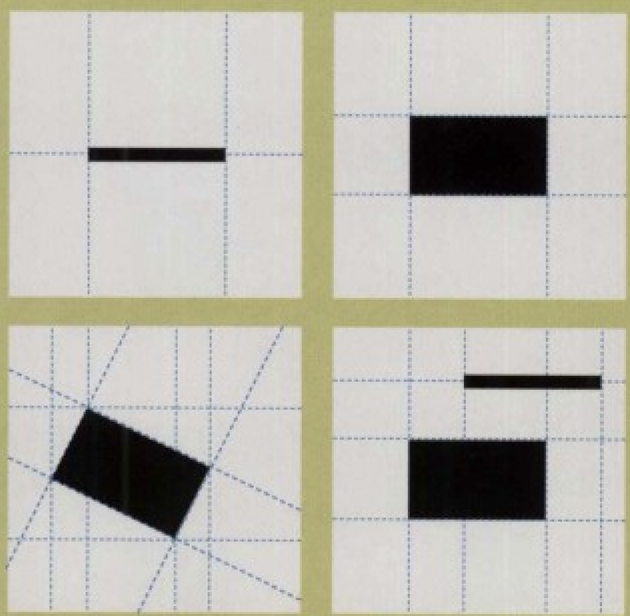


在这张招贴画上，图形元素果断地打破了空间——意思是负空间的部分相互间关系明确——而元素的布置有助于它们在视觉上穿越这些空间并与之相联。左下图标注了该版式设计的重要位置。

Leonardo Sonnoli，意大利

间，而迫使空间变成了具体的形状，像一块块拼图一样镶嵌于图形的周围。这些空间不能说是“空的”或是“剩余的”，它们是构成中所必需的部分，与图形元素形成互动，它们也是构成中表达秩序和统一不可缺少的一部分。当这些空间的形状、大小、比例和方向与它们环绕的图形元素之间具有明确的关系时，它们与图形以及与整个构成都达到了坚定的关系。

静态和动态　正空间与负空间的比例转换关系，大体上可以表现为静态效果或者动态效果。因为画面已经是个平面环境，而要在这个平面上创造出运动感和深度感，至关重要的是设法改变二维图形造成的静态的感觉。一个构成中的多个空间在视觉上相互均等的时候，一般呈现为静态，即处于一种静止或迟钝的状态下。多个空间并不需要在外形或“轻重分量”上具有一模一样的形状才算均等。要避免设计出一件呆板的作品，最可靠的方法就是把图形与图形之间，以及图形和版面边缘之间的空间比例尽可能地区分开来。

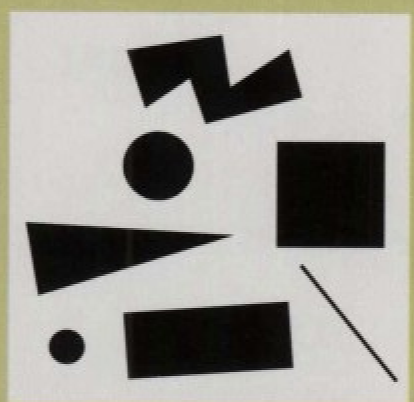


在空间中改变一个图形的任何一个方面——包括它的大小、形状，它的水平方向或垂直方向——或者加入另一个图形，都会产生具有更为复杂关系的不同的新空间。

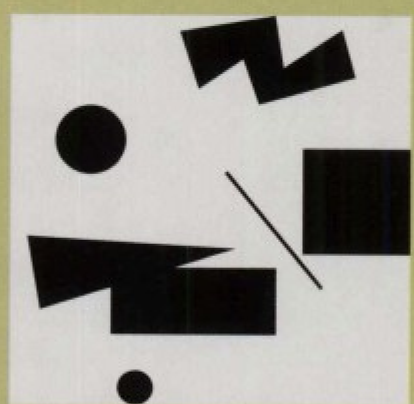


空间被果断地打破后虽然受到了抑制，却仍然具有丰富的视觉效果。上图中，文字元素和点状线条的排式产生了四个水平方向的空间和两个垂直方向的空间。

AdamsMorioka，美国



若干图形相互间按照相同的空间间隔布置可产生静态的相互作用。这个构图——图形在空间中的布局——看起来宁静、舒适和从容，并且给人一种停滞的感觉，尽管图形并不都是规则图形，也不全都以水平方向放置。



改变这些图形元素之间的间隔，或改变图形元素与版面边缘之间的间隔，即产生一个动态的构图。不同的间隔相互间形成了较为明显的对比，从而促进了观看者眼睛的运动。请注意负空间被压缩的区域和显示了方向性运动的区域。

图形的布局 在一个构图版面上，设计师布局图形可以使用的基本方法有若干种。无论用哪种方法，设计师都将在图形与图形之间、图形及其周围的空间之间创造出明显不同的关系。正如被选用图形的特征可以给观看者传递信息一样，图形在版面上的相关位置、不同图形之间的空间以及它们之间的相互关系，都能传递出额外的信息。例如，把若干图形放置在一起，就暗示着它们是彼此相关联的，道理和把图形排列在同一直线上一样。以不同的空间间隔将图形分开，暗示着不同的含义。

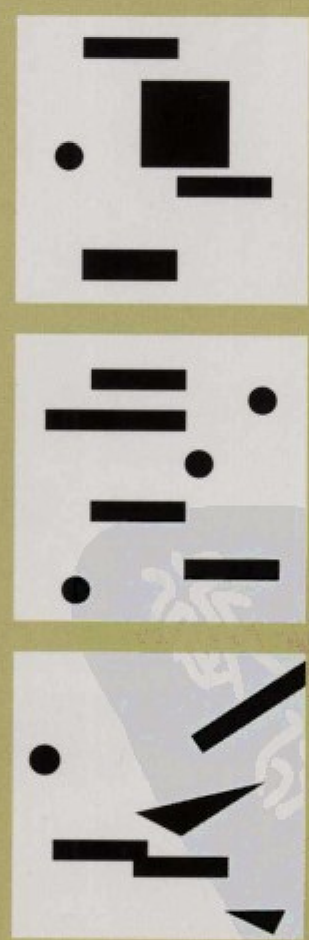
近与远 在画面上，设计师除了对图形作并排或横向的布局以外，他们还以产生幻视的空间维度的方式来处理图形——也就是把元素定义于前景、背景或者前景和背景之间的位置。通常，基底往往被认为是背景空间，而图形则自然地位于前景的位置。然而，把图形重叠在一起，从视觉效果



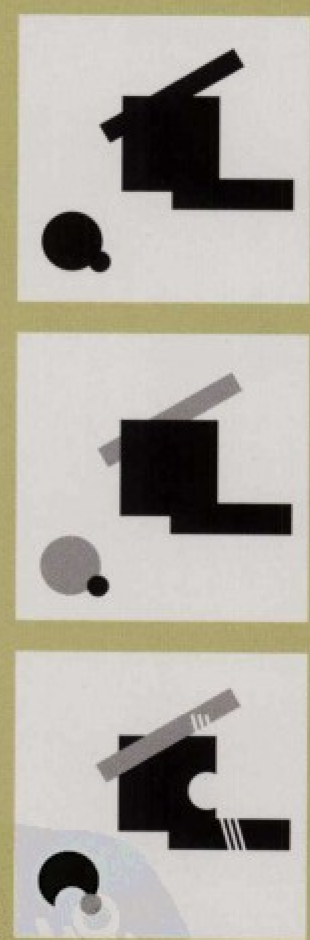
区分 把不同图形元素明显地隔开——无论它们是否具有相同的特征——将能强化它们之间的区别。不管如何区分，具有相似特征的图形都给人这样的感觉：它们彼此相关联。然而通过空间间隔来区分图形的一个结果就是，负空间的间隔会变得更加规则化，因此会潜在地给人以静态的感觉。通过旋转图形以产生方向性运动，将在一定程度上削弱这个特征。



聚集 把多个图形元素聚集到一起可以简化构图，并让人觉得这些元素之间相互关联——或让人感到聚集在一起的图形与同个空间上的某个独立元素，或与另一些聚集在一起的图形不同。聚集并不是指图形的重叠，而是指图形的距离非常接近，把图形聚集到一起，图形之间小而复杂的空间与聚集图形的大而简单的外轮廓形成鲜明对比。聚集在一起的图形的外轮廓变化越大，把环绕它们的空间作为参照，这个轮廓看起来就显得更具动态特点。



排列 在图形元素之间创造边角关系——即把图形从上到下、从左到右排列，使它们平行等——可产生几何的上部结构和富有韵律的重复运动或规律。



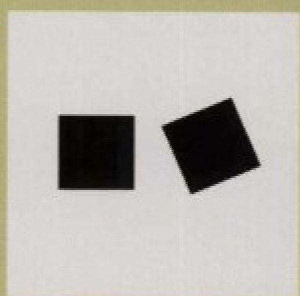
重叠 把一个图形重叠于另一个图形上面，即使两个图形具有相同的颜色，也会产生前景与背景的错觉。改变重叠图形的大小，以及改变它们的相关明度——或者把负图形置于正图形上——都将极大地强化了这些图形是存在于三维空间中的错觉。

上看，要不是离观看者更近，就是离得更远。设计师通过改变图形的相对明度，使它们呈透明状，拉开它们的大小区别，来达到增加它们的深度感的目的。在正形的上面放置颠倒的——即具有负形的效果或者与基底或版面空间具有同样明度的图形——不但强化了空间的深度感，而且还创造了图形和基底相互转化的有趣效果。每个图形的或近或远将影响观看者对其重要性的判断，因此，远或近所表达的含义将与其他图形一起，在同一个空间里展露无遗。

动势 元素的相交与出血，就和元素的旋转一样，会产生一种动势。占据空间的元素往往看起来是在这个或那个方向上运动——比如凹陷或凸出。把一个静态的图形，如一根水平线，和一个比较活跃的元素，如一根对角线并排放置，并进行对比，会奇怪地发现，水平线仍然停滞不前，而对角线却处于运动之中。改变元素之间的间隔也会产生对比，并再次奇怪地发现，发生改变的空间意味着图形之间正在进行着相互关联的运动。这些相交和出血以及韵律式的空间间隔所产生的运动，将不同程度地引起能量和静态的变化。设计师在进行设计的时候应掌控好这些信息。



层次 在一堆图形中利用透明度可以增强构图的立体错觉。仔细考虑哪些元素纯粹是负形，哪些纯粹是正形，哪些又是透明的，可以在明显的空间位置上创造出令人惊讶的对比效果。



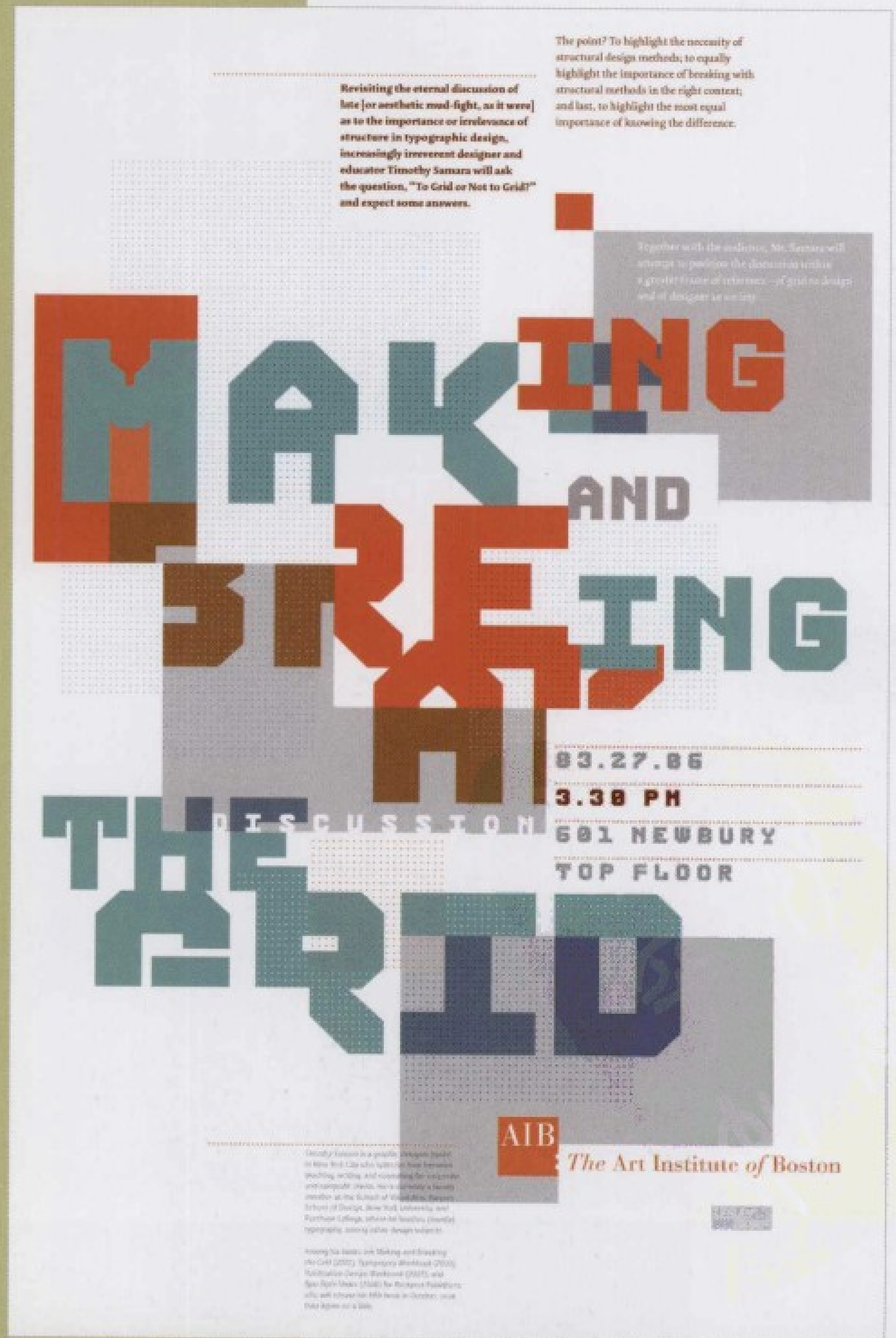






出血 当构图空间中的图形看起来要超出版面——也就是说，这些图形被版面的边裁剪掉了一部分，暗示了它们实际上的构图要比我们所见到的大，只是这个构图向外延展到一个“真实”的世界去了。

运动秩序 任何按直角方向、水平方向或垂直方向旋转的元素都给人以运动的感觉，尤其是与其他直角方向的图形作对比时。改变多个元素的大小、旋转方式和间隔，不管它们是不是一样的图形，这些特定的元素都将给人以运动或发展的印象，呈现出一种运动的秩序，当元素按顺序逐级发生变化时更是如此。



这个页面在处理文字、网格图案和几何元素上主要运用了聚集、排列和重叠的方法。

STIM Visual Communication，美国

造型与空间

造型的分类

空间的填充

构成的方法

意义的生成



这幅招贴高冒险地使用了对称的处理方法。如果没有动态视觉的"咄咄逼人"以及斜纹线条和它们的色彩关系所产生的运动，这样的文字布局会显得十分呆板，而所有的空间在四个方向的比例也将是一模一样的。

Apeloig Design，法国



内容总是不同的，内容也总会改变，而不对称的处理方法使设计师得以自如地应付内容对空间的需要，并依据不同元素的空间特征处理元素之间的视觉关系。房间里的水平线、垂直的圆柱体、红色的标题、内文以及嵌入式小图片，均与它们的大小、颜色和位置形成完美的呼应：它们周围的不同的负空间也都相互关联、互为映衬。

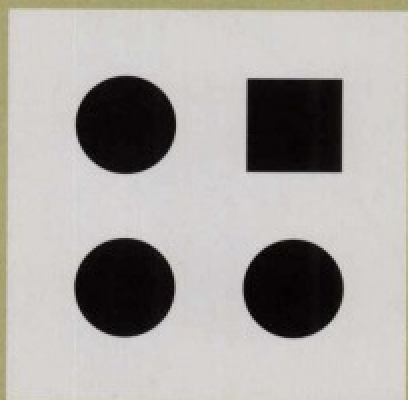
ThinkStudio，美国

对称与不对称　在一个构图中，处理图形元素之间或周边的所有空间，使它们各有不同，会获得一个结果，那就是形成对称的可能性被减小到了最低程度。对称是一种构图状态，在这种状态中，图形的布局与版面的中心轴相呼应，或者与水平方向的轴线和垂直方向的轴线相呼应；图形也可依据彼此的中心轴进行布局。对称布局的意思是，图形周围的多个空间或轴线周围的图形的轮廓相同，也就是说，它们处于一种静止的状态之下。对称所固有的静态特征对于设计的传递目标而言是有问题的。一个构图的各个部分的比例毫无二致，观看者有可能只浮光掠影地扫视一下，便很快停止了对这件设计作品的思考，而不会饶有兴趣地研究这件作品。如果观看者失去了兴趣，那是因为设计作品的视觉表达不具有足够的挑战性，观看者很可能在获取信息内容之前就转移了注意力。

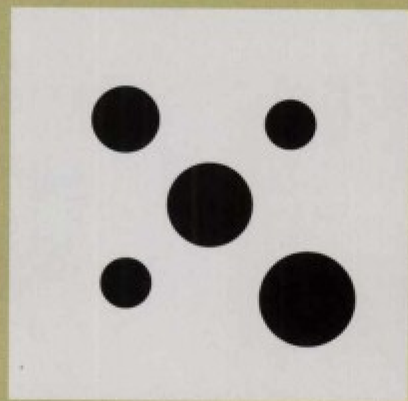
对设计作品缺乏视觉观察和认知，观看者便很难对作品留下深刻的印象，而且不幸的是，观看者随后也很难对该作品再发生兴趣。不对称的布局可引起观看者更加认真的投入——因为不对称结构需要大脑来辨别不同之处，而且它们还刺激了观看者眼睛的活动。从设计作品以传播为目的的立场来看，不对称布局可以增进观看者区别和联想内容的能力，因为观看者对不同空间的感受会受到内容的顺序和对内容本身的认知的影响。



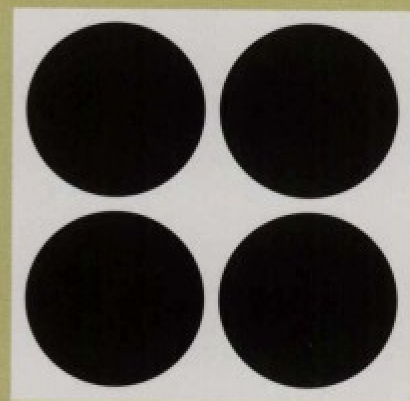
对称的空间间隔在本质上呈现为静态，分离空间的元素越小，或者数量越少，空间的静态特征就越明显。



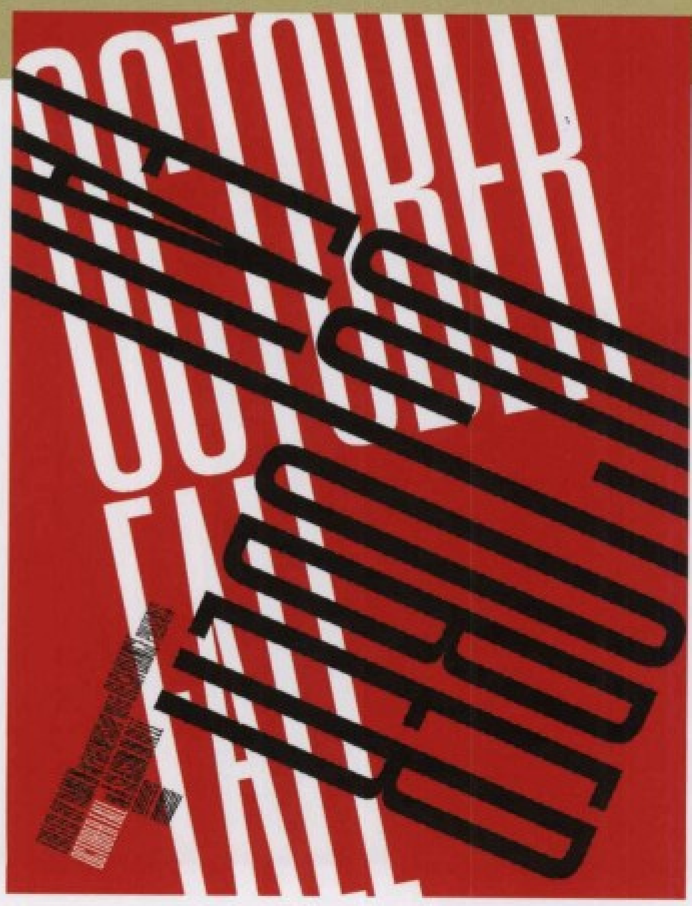
图形元素和空间间隔的面积或大小相同，将形成最具静态特征的构图。



在一个对称布局中，随着元素的尺寸变大或数量增加，静态的特征将会减弱，但不会消失。



当进行过对称处理的图形被放得如此之大，以致明显地大于剩余的对称空间时，它们与版面的关系变得非常紧张，它们的静态特征也被大大地削弱了。



不对称在本质上呈现为动态。文字经重复和旋转产生运动感，造成了强烈的对角特征和变化较大的三角形的负形。被过度压缩的有衬线字体，线条富有韵律，极大地强化了运动感。

Stereotype Design，美国

激活空间 在一个特定空间图形构成的过程中，空间的某些部分可能会与其他部分分离。有些部分可能是自然分开，也可能是因为有某个大型元素跨越版面而被隔开，再或者可能只是在视觉上分离而已，因为有多个元素以相同方式排列在一起，使眼睛难以越过这些元素，进入到以外的空间。例如，通过聚集的方法把主要的视觉活动会聚于构图中的某个区域，这是创建主次区域的极好方法。但是这个方法也有可能导致空间的空洞无物或孤立无援。在这样的情况下，这些空间可以说是“迟钝的”或“停止







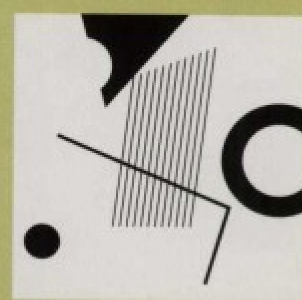
在上图中，斜线把版面分出一个三角形的空间，这个空间脱离了构图，处于停滞状态。通过缩短斜线的长度，即使只是一点点，观看者的眼睛就被吸引到它缩进的一端，把两个空间激活并使它们相互联系起来。



在这个例子中，有一条线截断了版面，但是因为有个相交的图形跨越了线条两边的空间，所以线条两边的空间都是活跃的。



因为这些图形的排列在视觉上处于水平线，而构图顶端部分空间的敞开，阻碍了眼睛往底部的运动，因此这个空间处于迟钝状态。只需稍微把其中一个元素移出水平线，即激活了这个停滞的空间。



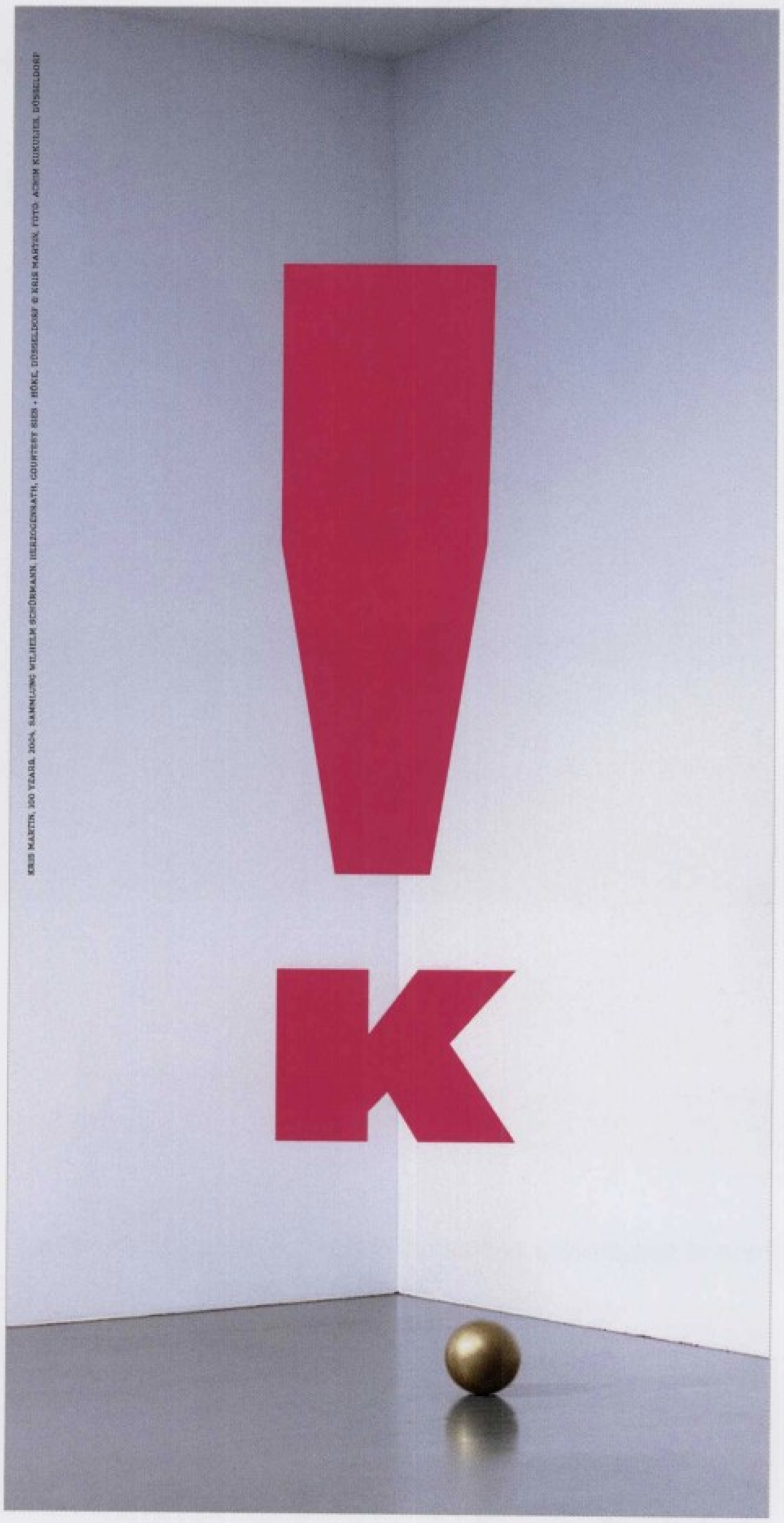
这个构图各个空间的激活程度互不相同，因为不同图形之间的间距和张力不断变化，以及各个图形相互之间的作用也各不相同——有些图形因为相互交迭而因此减少了张力，有些图形方向截然相反，或者又有些图形是弯曲的，而另一些又是有角度的。



在这张名片的文字面，所有空间都与内容形成互动。在“图片”面，轻盈而透明的蓝色波浪形状激活了紫色波浪上方的空间；而白色文字的线条又激活了紫色波浪区域的空间。

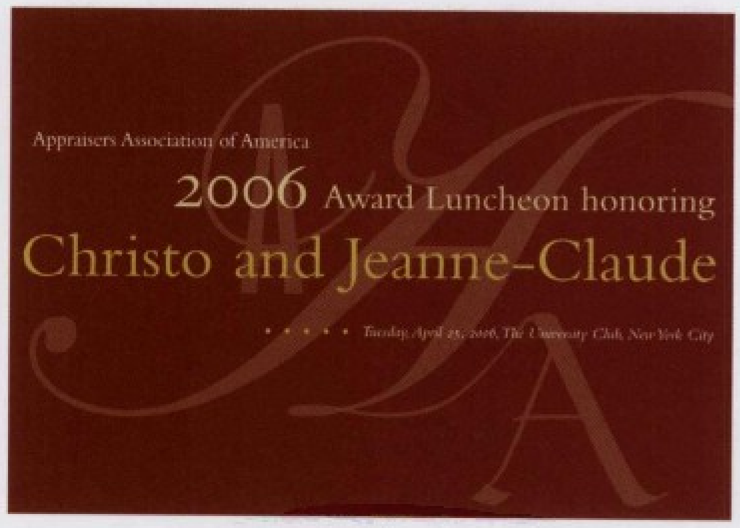
Monigle Associates，美国

的”。迟钝的或停止的空间将会引起观看者的注意，只因这个非常原因，这些空间在构图中没有与其他空间产生关联或交流。要完善构图，必须激活这些空间，意思是要让它们回到构图中与其他空间进行对话。



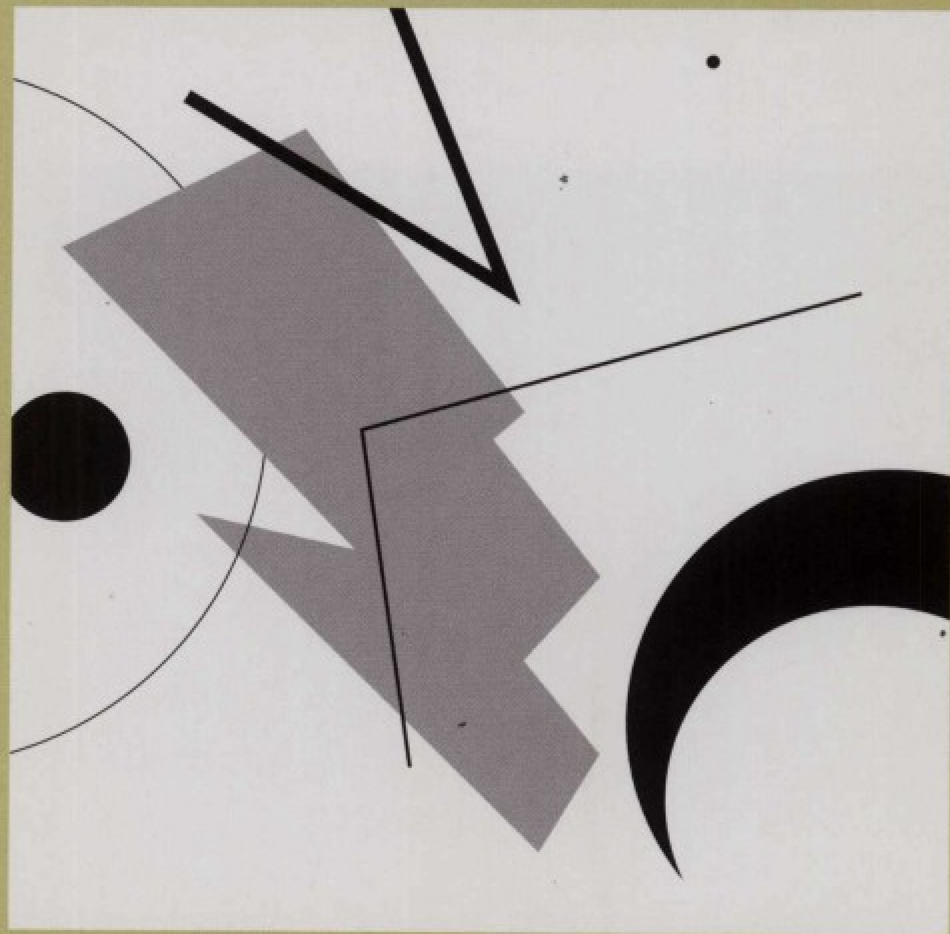
随着位于前景的文字从左边排列到右边，因而产生了运动，但它们也造成了上下水平空间的隔离。然而，背景字体的不规则轮廓打破了文字的外部线条，从而激活了上下两个空间。

C.Harvey Graphic Design，美国

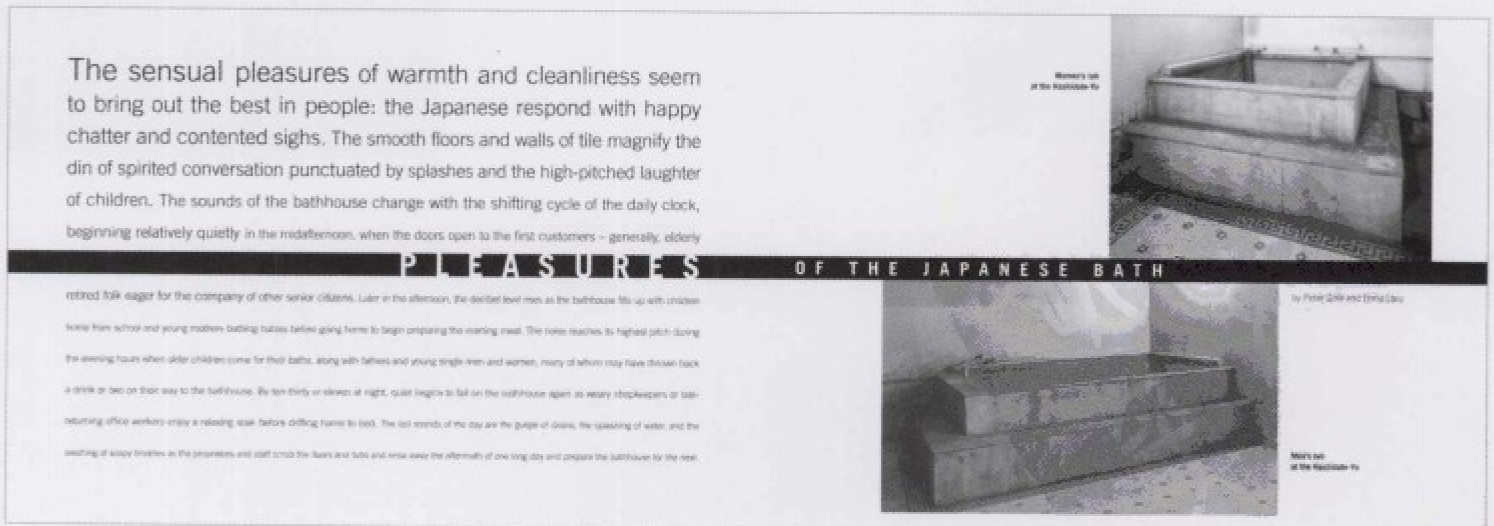


尽管这个由线条和字母“K”构成的巨大的桃红色感叹号具有强烈的视觉效果，但它却是处于多个具有相同间隔、相同明度和相同色彩的静态空间的包围之下。然而，这个静态的特征却被黄铜球这个点打破了，设计师果断地把它安排在偏离中心的位置，由此激活了由地面定义的这个空间。

Mutabor，德国



在这个构成中，边角关系在空间中呈现出一种张力，有些尤其强烈，有些则比较温和。同时，角状图形的边角关系与开阔的曲状元素产生了张力；线状元素（它们本身亦呈角状）处于前景的位置，它们与呈背景元素特点的角状面之间也发生了相同的张力变化。角状面和角状线在特征和空间位置上相互形成鲜明对比，但又对彼此的尖锐特征和几何特征进行了互补，继而产生了另一种张力。



一条黑色线条在水平方向上截断了跨页，与左页文字的松弛的行间距形成对照：在黑色线条中，有白色文字欲冲出线条，而又有些像是嵌入了线条中，因而产生了空间张力。构图中的两张照片与版面具有截然不同的边角关系。

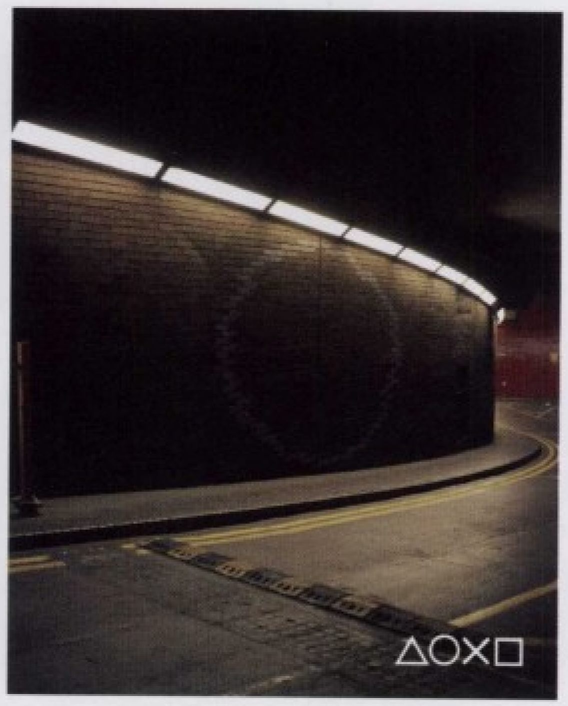
Cheng Design，美国

构成对比 创造具有不同形状和特征的区域，并且使这些区域相互对比鲜明，是设计一件坚定而具有动态构成的设计作品的内在要求。而“对比”一词适用于明确的关系（明与暗、曲线和角、动态与静态），也适用于在同个版面上相互作用的图形与空间的不同特征关系。因对比产生的各种各样状态的积聚有时指的是“张力”。一个构成中在某个区域里圆状图形、尖状图形和角状图形形成强烈对比，而在另一个区域，所有的图形都是类似的角状图形，这样的构图展示的是一种角距离张力；一个构成中如果呈现的是具有密集而活跃的线条韵律的区域与疏朗而呈角状的区域的对比，将表现出富有韵律的张力特点。

当描述特有图形或区域的特殊的对比关系时，“张力”一词可用“对比”来代替——例如在这样的情况下，一个角状面的角在某个位置上非常接近于版面的一条边，但却离该版面的另一条边甚远，那么第一个位置所具有的张力要比第二个位置的大。







这三幅摄影广告几乎不涉及人物与活动，而是主要依靠构成对比以及一点神秘色彩来激发受众的兴趣。

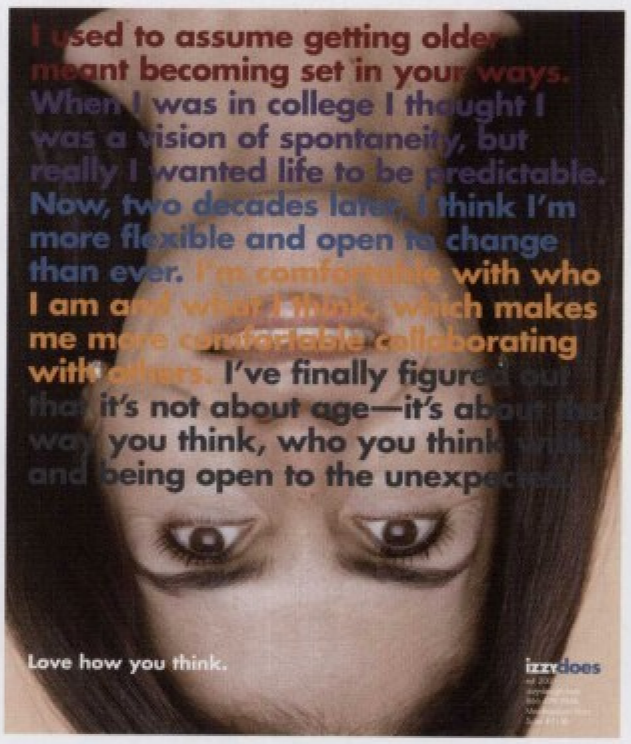
CHK Design，英国



物体大小的异常变化可吸引眼球的注意力，因为视觉效果是感知空间深度的一个方面：我们的大脑会试图弄清楚为什么有些元素那么小，有些又那么大。在这幅别致的广告中，前景到背景的张力由于设计师对人和鸡的出血处理而获得加强。

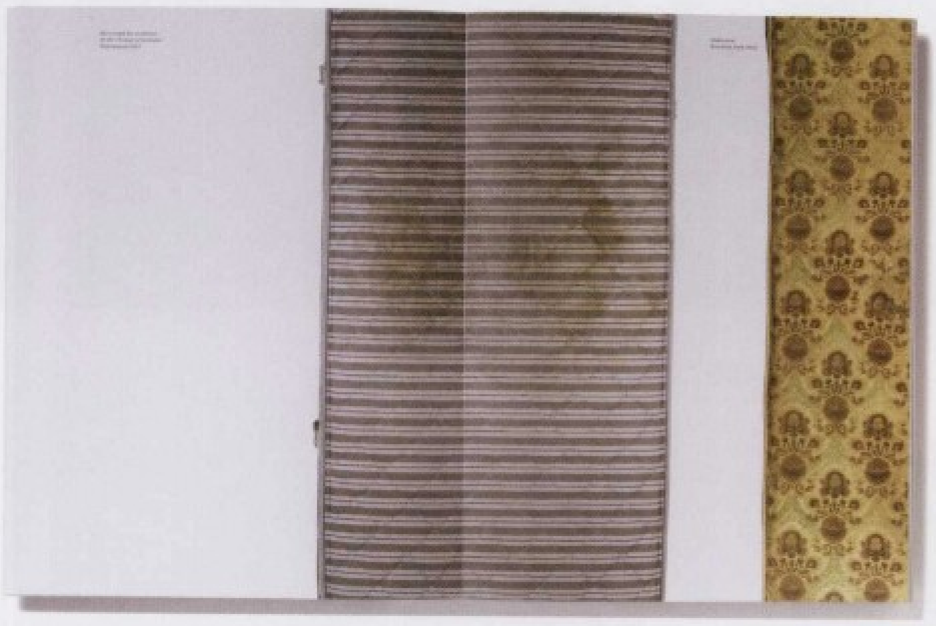
BBK Studio，美国

比例系统 通过图形元素来控制眼睛的运动，并在图形元素之间制造协调的关系，不管是照片式图形元素还是文字式图形元素（见第202页，结构：网格系统），都可能通过一个可识别的、正形和负形重复间隔的系统来



在这幅广告中，彩色文字部分占到三分之二个页面，最后一行恰好在版面从下往上三分之一的位置。而底部的白色广告语又被安排在从版面底部到彩色文字最后一行的三分之一的位置。

BBK Studio，美国



这张跨页上的花样图案纺织品形成了一个数学式的比例系统。

Voice，澳大利亚

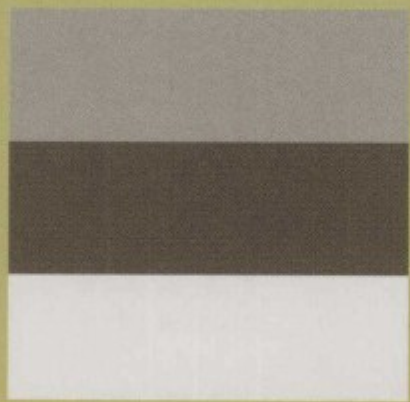


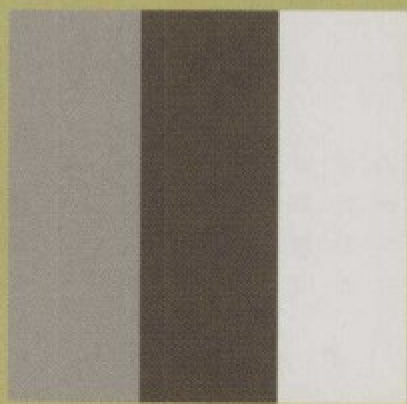
跨页的照片与右页的彩色基底运用了三分法，其中彩色基底为三分法中的一个块面，而跨页照片恰是个正方形，表明该页面还利用了黄金分割定律来定义比例关系。

AdamsMorioka，美国

实现。设计师可能会凭直觉来完善这些比例关系——在版面空间里不断移动元素或改变它们的相关尺寸——力图找到这些元素之间的最佳间隔以及它们的宽度和高度的最佳契合点。有了这个发现之后，对比例关系进行分析可以获得重复性间隔的系统，设计师在需要的时候可以利用。

或者，设计师也可以用一种数学的、智能化的方法，把素材置入一种特别默契的关系中。不过这种方法的冒险之处在于，某个素材极可能不能很好地与其他元素契合，致使其看起来不够果断，或与构图逻辑中的其他部分相脱离——或者更糟糕的是，在关系松弛、生硬、别扭或相互制约的积极元素和消极元素之间产生了静止和呆板的间隔关系。



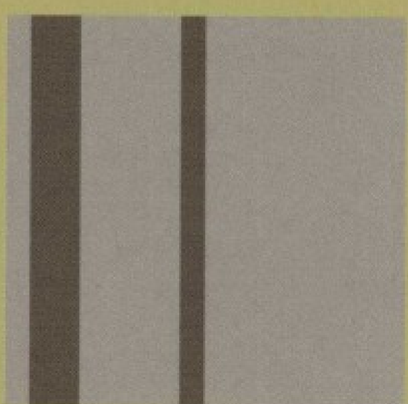


三分法　是一种简单的数学方法，它从左到右或从上到下把版面分成三块，这个方法基于这样的设想而产生：即分离版面的轴线将成为我们的大脑关注的焦点。当版面的水平量度和垂直量度相互之间的对比越夸张，被分成的三个块面也就越夸张，但它们仍然呈现出一种统一的比例关系，设计师可用之于重要的构成布局当中。把一个版面平分成三个块面，可在所定义的三个块面之间展现出一种内在的对称关系，而定义这三个相同块面的轴线同时也产生了一个非常不对称的三分之一对三分之二的比例系统。



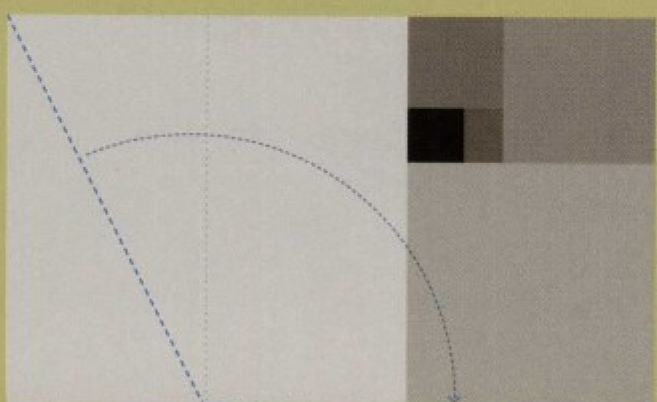


音乐式逻辑　音乐的和弦或和音——西方音乐中七个特有音调所产生的八度和音的间隔——也可能产生与空间间隔相关的比例关系。事实上，自中世纪后期，书籍设计师就一直用这种比例来处理页边和文字部分的关系。和音程一样，结构的音乐式构成所产生的韵律可适用于版式中元素之间的间距，例如：ABA或ABAC，A是一个量度，B是另一个量度，等等。



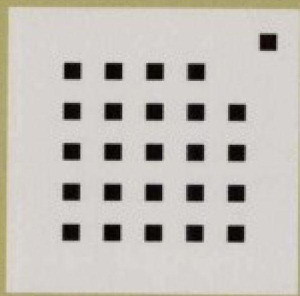


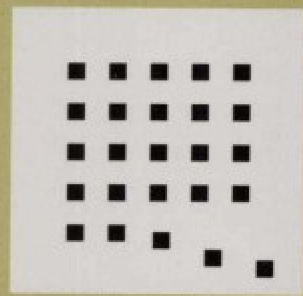
数学式逻辑　以数学体系为基础确立间隔是另一种比例方法。任何数字的渐次增加或分数关系的递增都可以是个起点——例如，奇数比（1：3：5：7）或倍数比（1：2：4：8：16）。左边的图示，即是以第二种数学体系“倍数比”作为依据的空间分割。而右边的图示，展现的网格系统是一个以相同的数字“3”为间隔的数学式重复体系。13世纪的意大利数学家列昂纳多·斐波那契（Leonardo Fibonacci）发现了数字递增的规律，在这个规律中，每个数字都是前两个数字的总和，例如，1：1：2：3：5：8：13：21，等等。巧合的是，正是这相同的比例关系推动了黄金分割定律的发现。

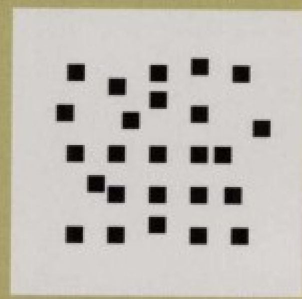


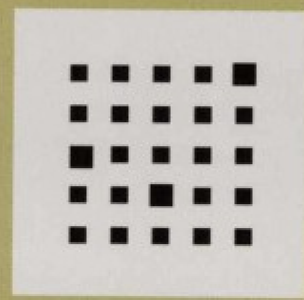
黄金分割定律　黄金分割定律是一个比例体系，最先被希腊雕塑家菲狄亚斯（Phidias）和建筑师伊克蒂诺（Ictinus）用于设计中，它反映的是一个正方形和一个矩形的关系。如图，从正方形的左上角到底边中点画一条斜线，然后把斜线向右移动直到与底边重合成一条直线，就确定了以这个正方形为基础形成的长方形的宽。奇特的是，依据这个长方形的宽可以分割出一个新的正方形和一个新的长方形，它们与原先的正方形和长方形具有相同的比例关系。以相同方法对新的长方形进行再分割，将得到大小不断变小而具有相同比例关系的正方形和长方形。用弧线来连接这些正方形的对角，发现这个鹦鹉螺结构中神奇地含有一个螺旋形，这个结构被称为“旋舞的正方形”。

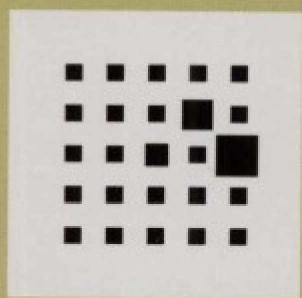
眼见为实 图形和空间相互作用的结果是什么？从最根本的层面上说，其结果就是催生了含义。抽象图形，不管是点、线或面（或任何类型的面状图形），都因为它们外形特征各不相同而具有不同含义。大脑作为理解眼睛所看到事物的起始点，会在所看到的图形之间作比较，观察它们的不同特征，并判断其重要性。形状类似或大小相近的图形，往往被大脑判断为是相互关联的图形；如果在一组图形中，有个图形不同于同组的其他图形，那么它跟这些图形肯定毫无关系，大脑会对此做下记录。

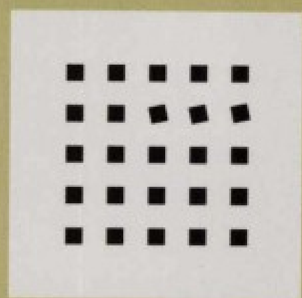

距离 表示孤立

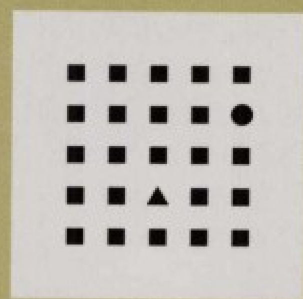

逐级分离 表示发生或撤离

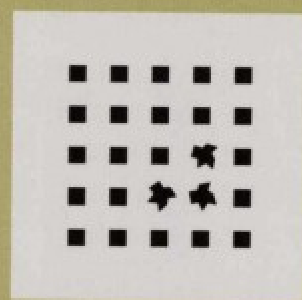

重新排列 表示不协调或无秩序

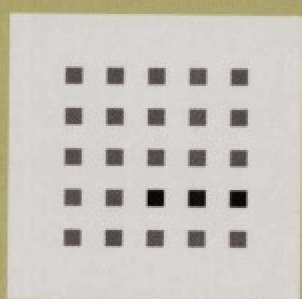

大小变化 表示突出重点、重要关系

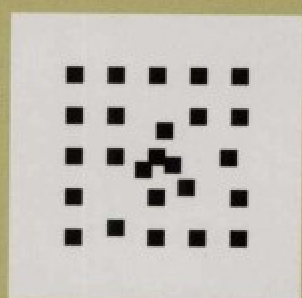

大小逐级变化 表示重点不断升级，表示增长


方向 表示运动或能量

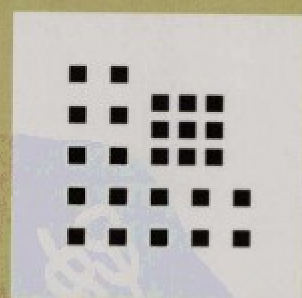

不同的形状 表示特指


复杂的轮廓 表示主动或复杂


明度变化 表示视觉冲击


向内运动、相交 表示干扰、集合


间隔变化 表示包围或保护


间隔变化 表示统一与相对

通过在一组图形中把一些元素与其他区别开来，设计师即创造了可以引发思考的关注点，让观众去识别这些元素，并将之与其他元素进行比较。

观看者经过比较后可产生若干个问题：每组元素是什么类型的？它们为什么不相同？这些差异意味着什么？这些不同之处是否明确地让某些元素显得比其他元素更重要？

这儿展示的是一系列从视觉上区分元素，继而催生含义的方法。

相同与相异 要想使不同组的图形区别开来或使同一组里的图形造成对比，方法有无数种。元素间的相异程度可以是细微的，也可以是巨大的。设计师可以通过对某组或某部分元素进行较为轻微的隔离，而夸大其他元素之间的差异，来暗示含义的相异程度。因为图形的微调可以很容易感知到，所以每组图形的差异都可以非常精确地控制好。当然，应使用哪种方法将在很大程度上取决于信息的类型，即设计师借助元素的差异而需要传递的信息；设计师可以通过在空间上分离元素，来引发受众对含义的不同感知，也可以通过旋转元素或改变它们的大小来创造一种运动的感觉。对于第一个例子，相异可以感知为一种关于隔离的信息，可能引发焦虑感；而对于第二个例子，元素的变化可以感知为增长的预示、能量的变化或力量的聚焦。

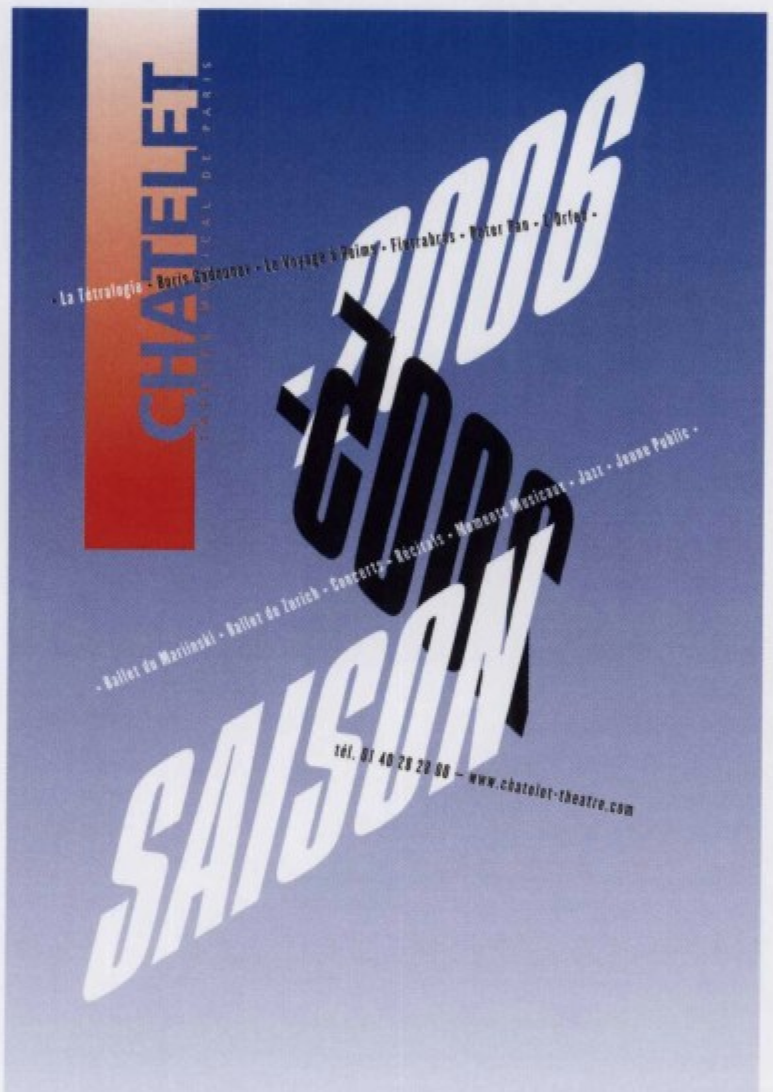
b a u s a u c
a b a c u s a
c a b s a u c
u c s a b a s
a b u c a s b
s u a b c b a

这个商标设计利用色彩的不同将公司名称从一组以网格图案布局的文字中区别开来。在具有不同元素的一组图形中，任何几个元素只需在一个方面作相同处理，将能从视觉上区别于其他元素。

Monigle Associates，美国

这是一个医疗通讯的标志，将四个方形的点组合在一起后，它们之间产生了白色的负空间，其中一个点与其他三个方形点区别开来，显示为逗号元素，让人联想到语言。

LSD，西班牙



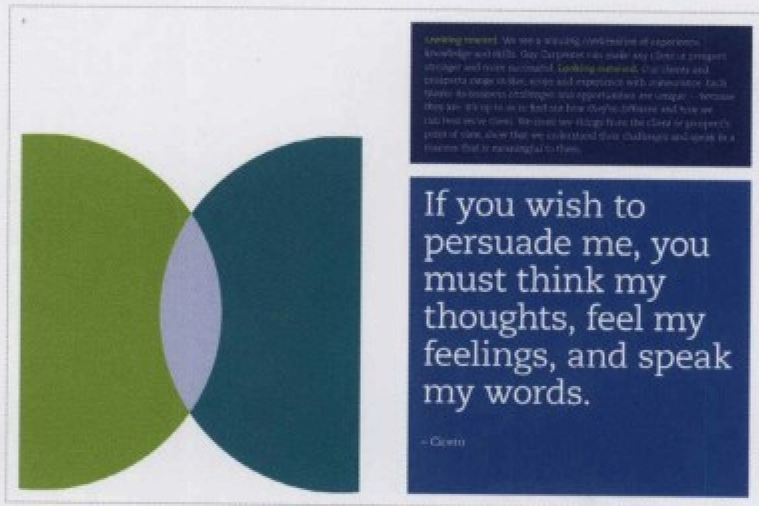
在这幅剧院招贴画中，不同方向的线状文字图形像舞者一样活跃于版面的前景和背景。其中有三组线状元素，包括垂直的标志条、立体的大型年度文字，以及三行文字较小的信息。这三组元素在方向上、前景和背景关系上以及平面特征和线状特征上均各不相同。

Design Rudi Meyer，法国

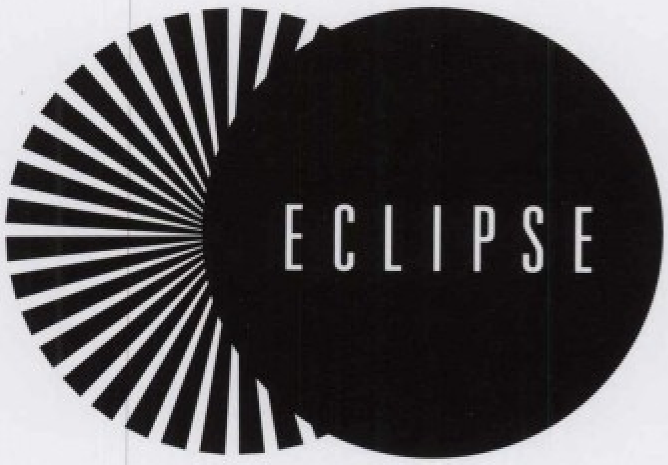
这本小册子利用点和线之间非常简单的空间和色彩的相互作用，传递了大字引用语所表达的简单而抽象的概念。第一张跨页的内容是关于“传递”，设计师把同心的点设计成一个靶状，并利用不同的色彩来强化这样一种感觉：位于中心的蓝点要比其他点显得比较凹陷于平面之下。（见第102页，色彩：形状与空间）第二张跨页的内容是有关“说服”，相交后的点拥有了一个共同的空间区域。在第三张跨页上，主题是“规划”，绿色的点被一条水平线“绑住”，看起来就像被从右侧向左侧拉一样。

And Partners，美国









在这个标志里，线与点的结合提供了非常强烈的视觉对比，并创造出了含义。

LSD，西班牙

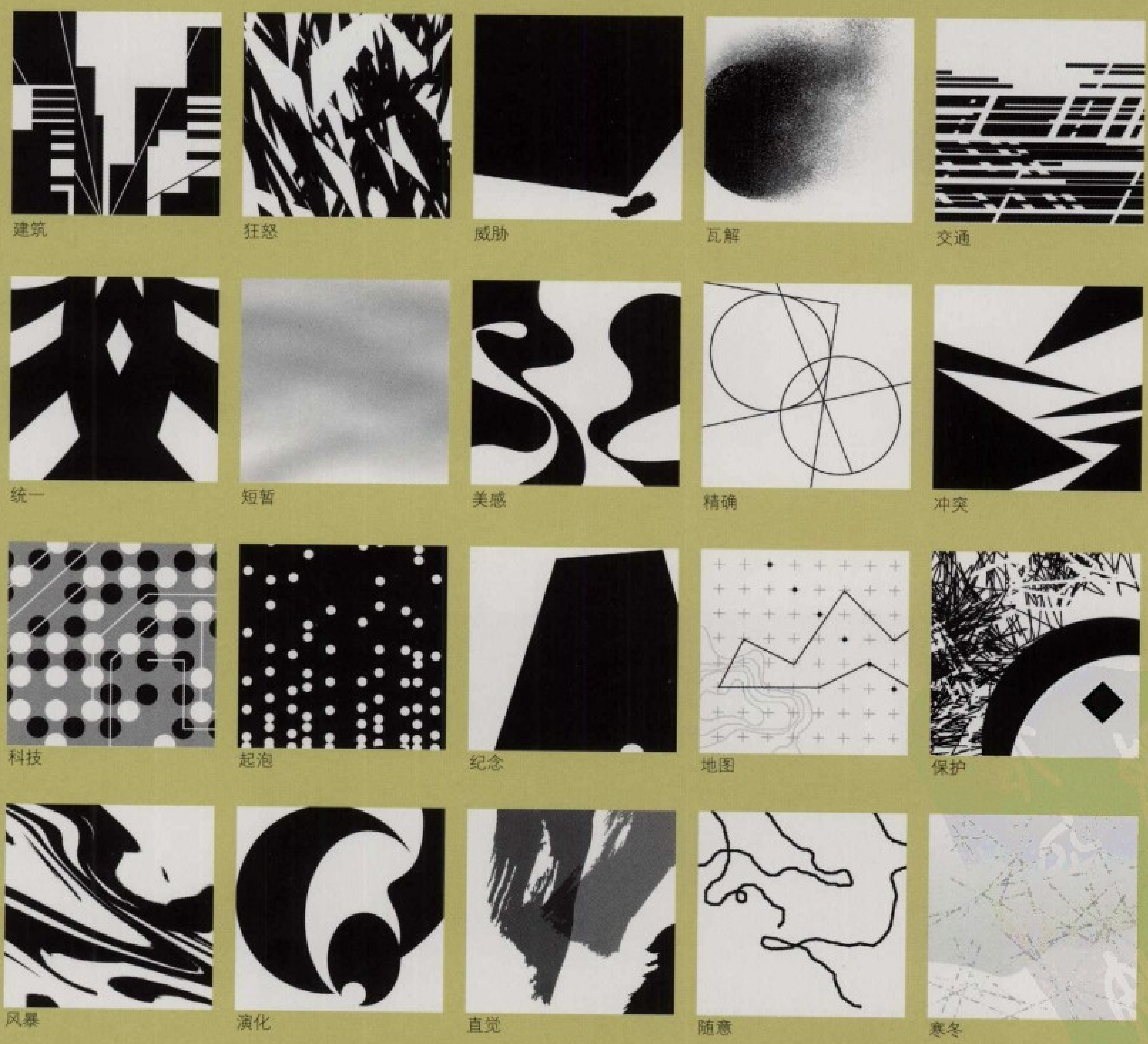


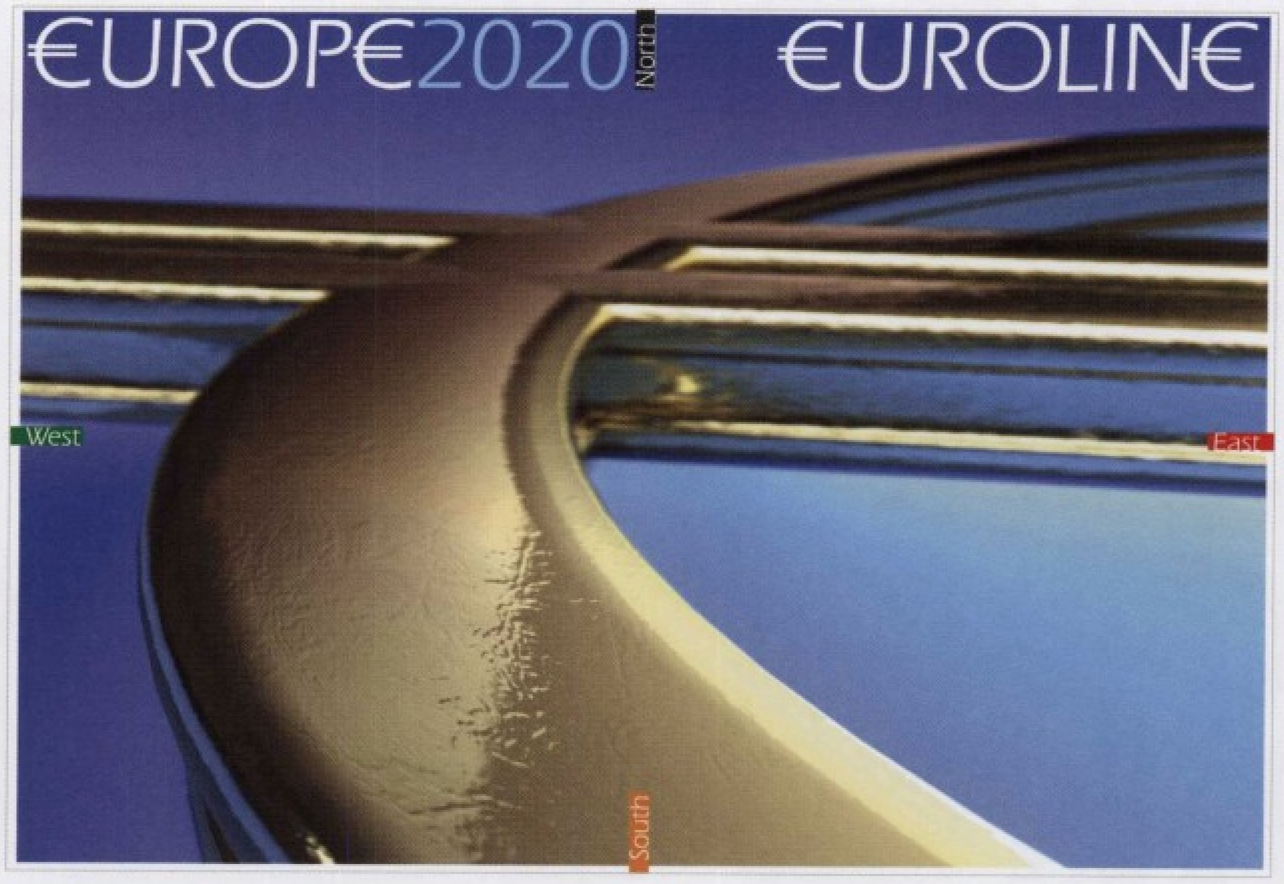
具有线状特征的手部图形围绕着圆形元素旋转，让人产生DJ打碟的感觉。背景上的图案仿佛在震动。

Thomas Csano，加拿大

相互作用催生了信息 当图形参与空间关系，当它们拥有相同或不同的块状或肌理特征，当它们因为旋转，因为出现异常，因为重复、排列、聚集或因为相互脱离而相互之间产生关系时，它们获得了新的含义。上述每种情况都给观看者传递了与这些图形相关的新信息，并在其原有信息的基础上注入了更多的信息内容。例如，有些图形看起来像是在运动或看起来富于力量感，是因为它们处于旋转或相交的状态，与那些处于静态空间的图形是截然不同的。

通过把抽象概念简单化这种方法，并不表示设计师就能很好地以一种容易感知的方式传递出受众极少认知到的信息，而它实际上传递的还是受众感觉得到或理解到的信息。设计师如果能结合图画或照片内容，掌控受众的基本感知能力，他将获得以传播为目的的巨大舞台。





画面显示的是具有曲线特征的表示欧洲的标识，当它划过该标识中央的水平线时，看起来就像穿梭向未来一样。

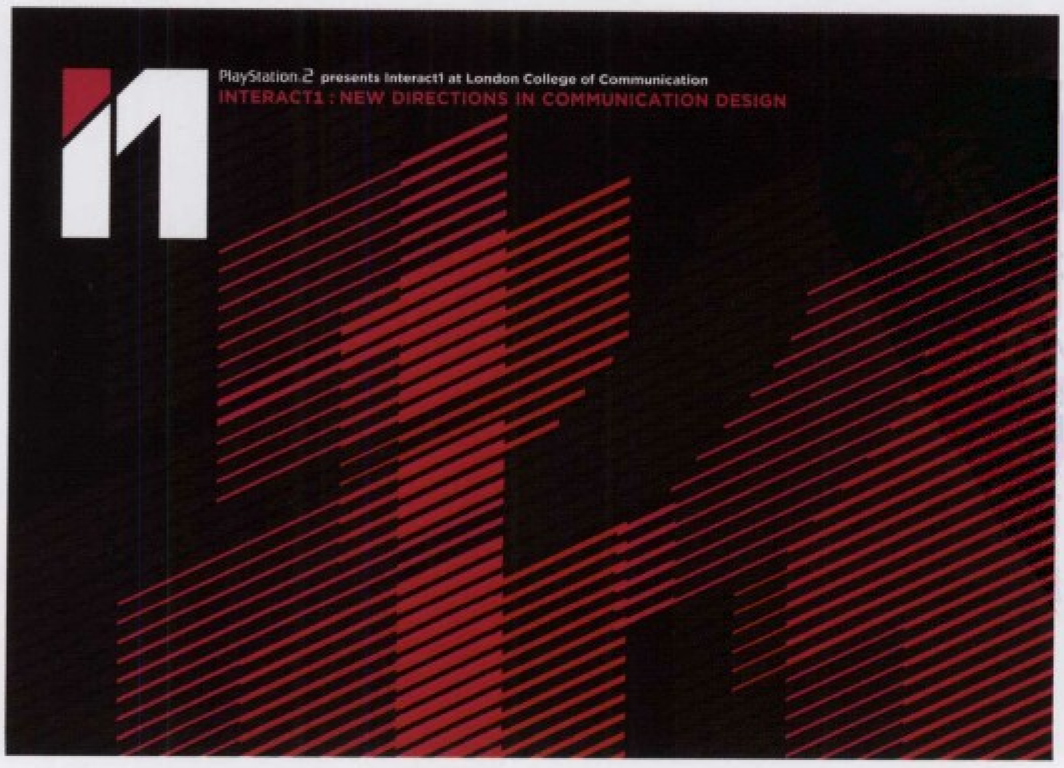
Studio International，克罗地亚

设计师将线状元素聚集成直角状，结合对水平线的重点处理，暗示了与建筑相关的观点。而特别元素产生的侧向韵律和朦胧感给人以能量和运动的感觉。

Made in Space，Inc. 美国



造型与空间
造型的分类
空间的填充
构成的方法
意义的生成

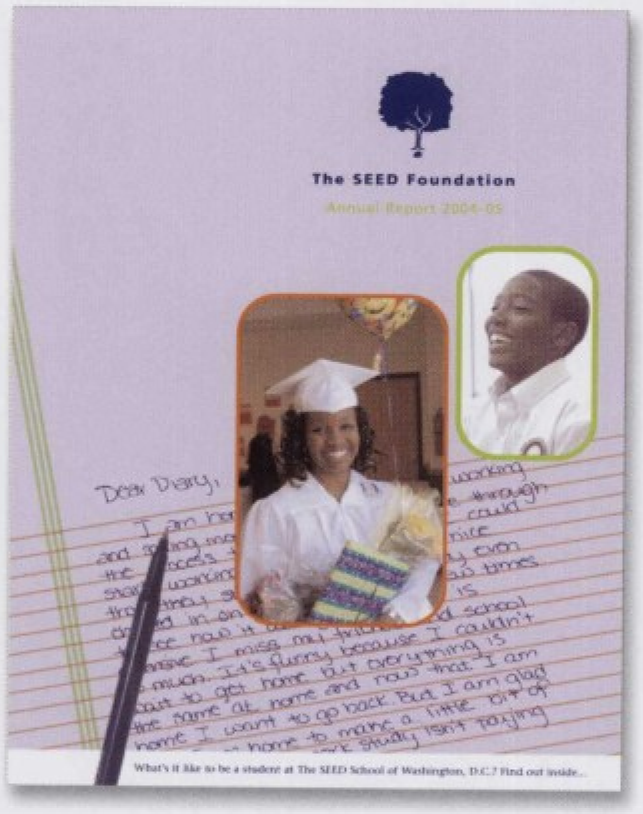


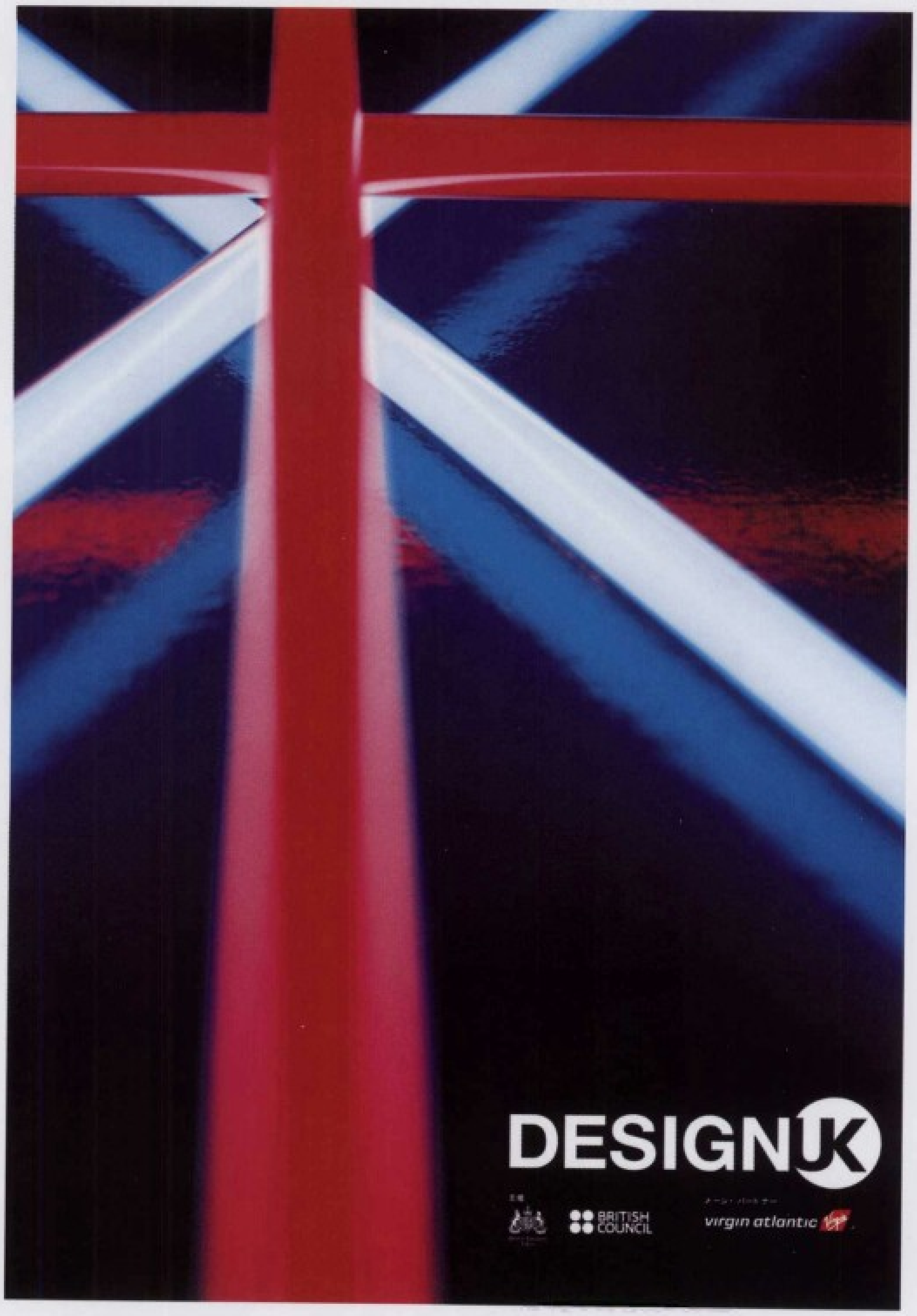
线状图案被不断重复后产生了震动以及三维空间的幻视效果，该效果是通过印刷表面、录制肌理和与传达信息相关的通讯设计来获得的。

Research Studio，英国

在这本小册子的封面上，图片之间的平面关系和空间关系形成一种向上的运动韵律，从而传递了个人的成功或完善的观点。

Metropolitan Group，美国





在这幅招贴画中，不仅霓虹光线传递了工业设计和英国国旗的创意，它们高度的透视效果还使人产生了能量和扩张感。

Form，英国

tacomafoursquarechurch

角状的几何元素构成了一个非常直观的楼梯，阶梯间隔的逐级增大、向上移动的感觉以及整个构图就像是翅膀上的羽毛。

Drotz Design，美国

色彩识别
色彩的相互影响
色彩体系
情感与信息

色彩基础

Chapter 2
第二章

FUNDAMENTALS

If one says "red" and there are fifty people listening,
it can be expected that there will be fifty reds in their minds.
And... all these reds will be very different.
Colors present themselves in continuous flux, constantly related to changing neighbors and changing conditions.

有人在谈论"红色"的时候，如果50个人在旁边听，他们的脑海中可以出现50种红色。而且，所有这些红色还各不相同。色彩呈现的状态常常不是很稳定，往往与邻近物体的不同和环境的改变有关。

杰西夫·阿尔伯斯（Jesef Albers）

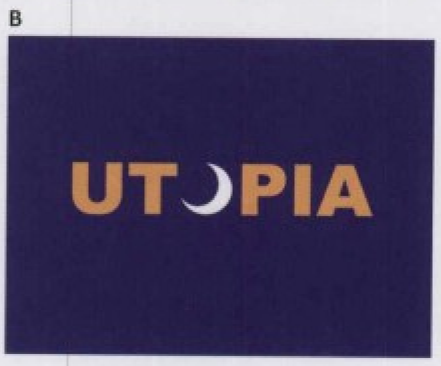
艺术家、视觉理论家、教育家

摘自《色彩的相互作用》，耶鲁大学出版社

A



B



在这两个商标设计中，色彩发挥了极其重要而又截然不同的传播作用。在"gef"中，深蓝色的基底给人以稳重和个性感；而"UTOPIA"的较浅的蓝色相比之下则比较生动，给人以充满活力和凉爽的感觉。"gef"中的"破坏色"显然是三色旗；而"UTOPIA"中的"破坏色"则表现在字母"O"上，突出了其类似月亮一样的特征。

A．Made In Spain, Inc. 美国

B．Raidy Printing Group，黎巴嫩



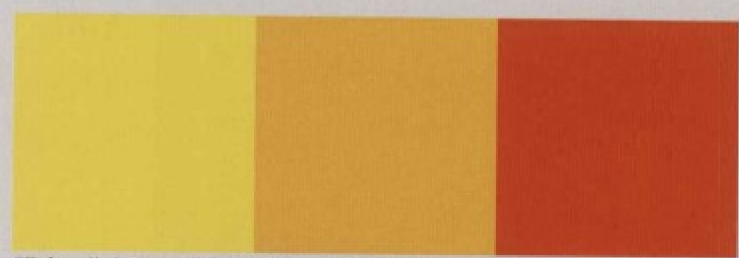
色相 指由波长定义的不同色彩的特征。



纯度 指每种色彩相对的灰度与纯净程度。



色温 指每种色彩能使人感知到的冷与暖的程度。



明度 指任何一种色彩的明与暗的程度。

一个色彩是由上述四个基本要素来定义的，这四个基本要素与我们感知的光波有关。

色彩识别

色彩的相互影响

色彩体系

情感与信息

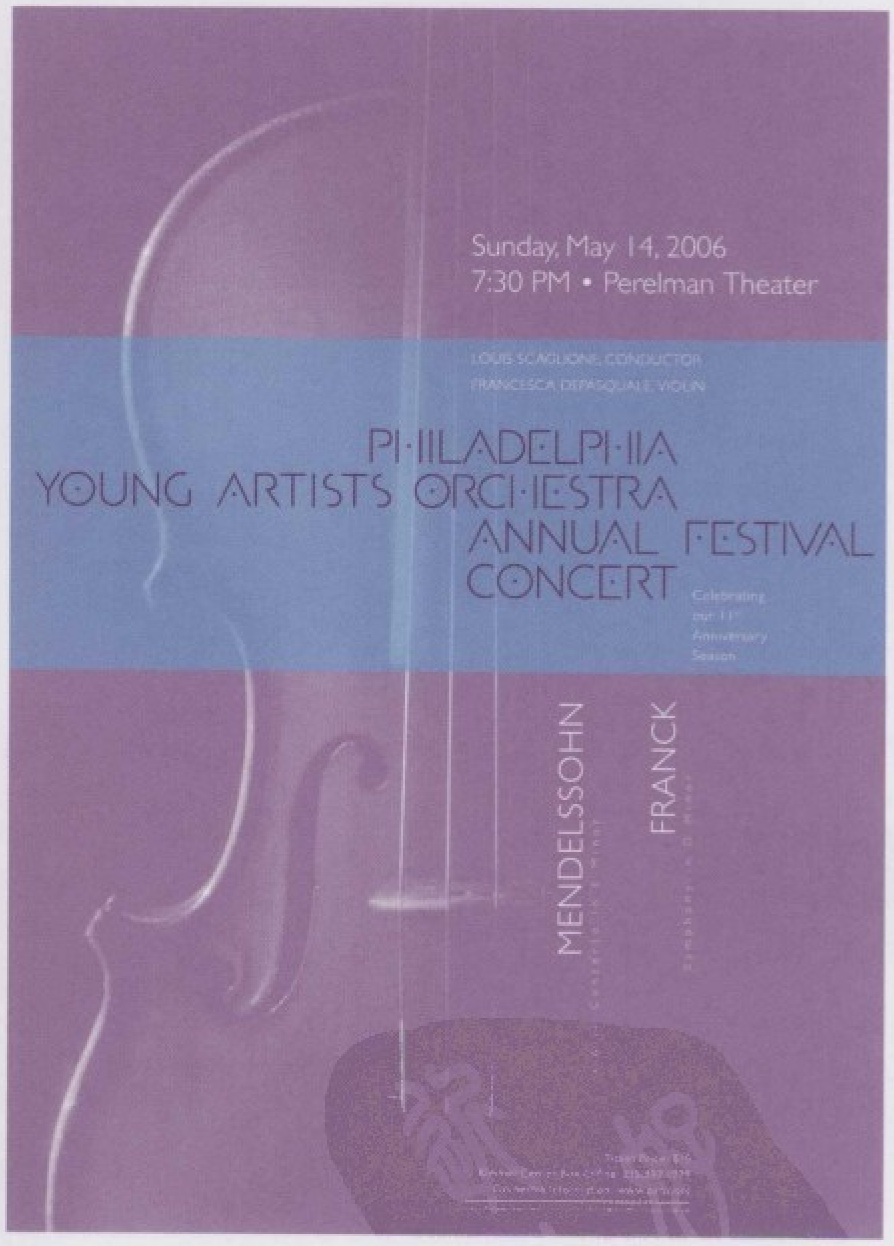


很少有东西能像色彩这样具有如此强烈的视觉刺激，色彩是一种极为有用的传播工具。因为色彩是因光波反射而产生，而且是从一个不够全面的器官即眼睛传递给另一个不够全面的诠释机构即大脑，所以由色彩传达的含义也是极为主观的。人类对色彩的感知是很广泛的。而我们见到色彩后，又会如何来处理它们，这实际上又是另一个问题了。如果我们希望通过控制色彩来达到传播的目的，这要取决于我们如何来理解色彩的视觉要素是如何发挥作用的。

这两张招贴画具有不同特征的色彩的相貌和性质上形成鲜明对比，是个非常典型的例子。红色招贴画属于暖色，明度较低，与属于冷色和具有较高明度的紫色招贴画相比，红色招贴画显得更加热烈，或者说呈现出较高的纯度。

Paone Design Associates，美国







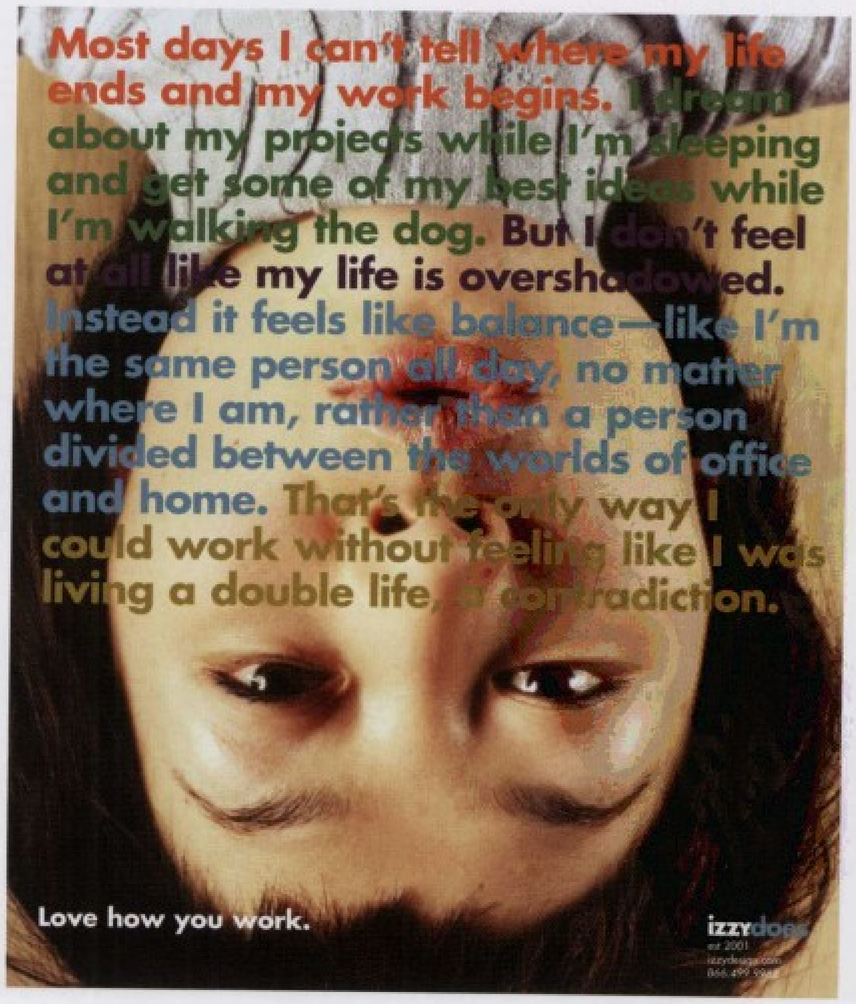
在这个小册子的跨页中，文字的色彩除了确立正文和图片之间的关系之外，还极大地强化了空间关系。暖色调的金色字体拉近了字体与蝗螂的空间距离，但又与呈冷色调的紫色甲虫形成对比，使其在视觉上凸显了出来。

Carolyn Calles，美国奥兰多橙郡艺术学院

色相 指的是一种颜色的本体特征，如红、紫、橙等。这个本体特征是光以特定的频率从物体身上反射出来而被我们感知的结果。当我们看见一辆绿色的小车，并不是说我们所看见的车是绿色的，而是我们看到了以特定频率从车体上反射出来的光波，而其他频率的光波已经被车体吸收了。



当光通过玻璃三棱镜时，被分散为多种颜色的光。而光照射到物体上也是一样的道理：物体的材料吸收了某些光源，而把其他光源反射出来；正是被反射出来的光使我们得知一件物体是有其特定的色相的。



在这幅广告中，文字以好几种色相来呈现，但总的来说这些色相的明度和纯度基本相同。因为色相与冷暖程度在本质上紧密相关，因此随着色相变化，冷暖亦发生变化。

BBK Studio，美国

在色彩的四个基本要素当中，我们对于色相的感知是最绝对的。例如，当我们看到某个物体，我们可以判断出，它是红色还是蓝色。实际上，所有的色彩感知都是相对而言的，意思是必需有另一种色彩在旁边作比较时，这个色彩的相貌才能得到真正地确认。

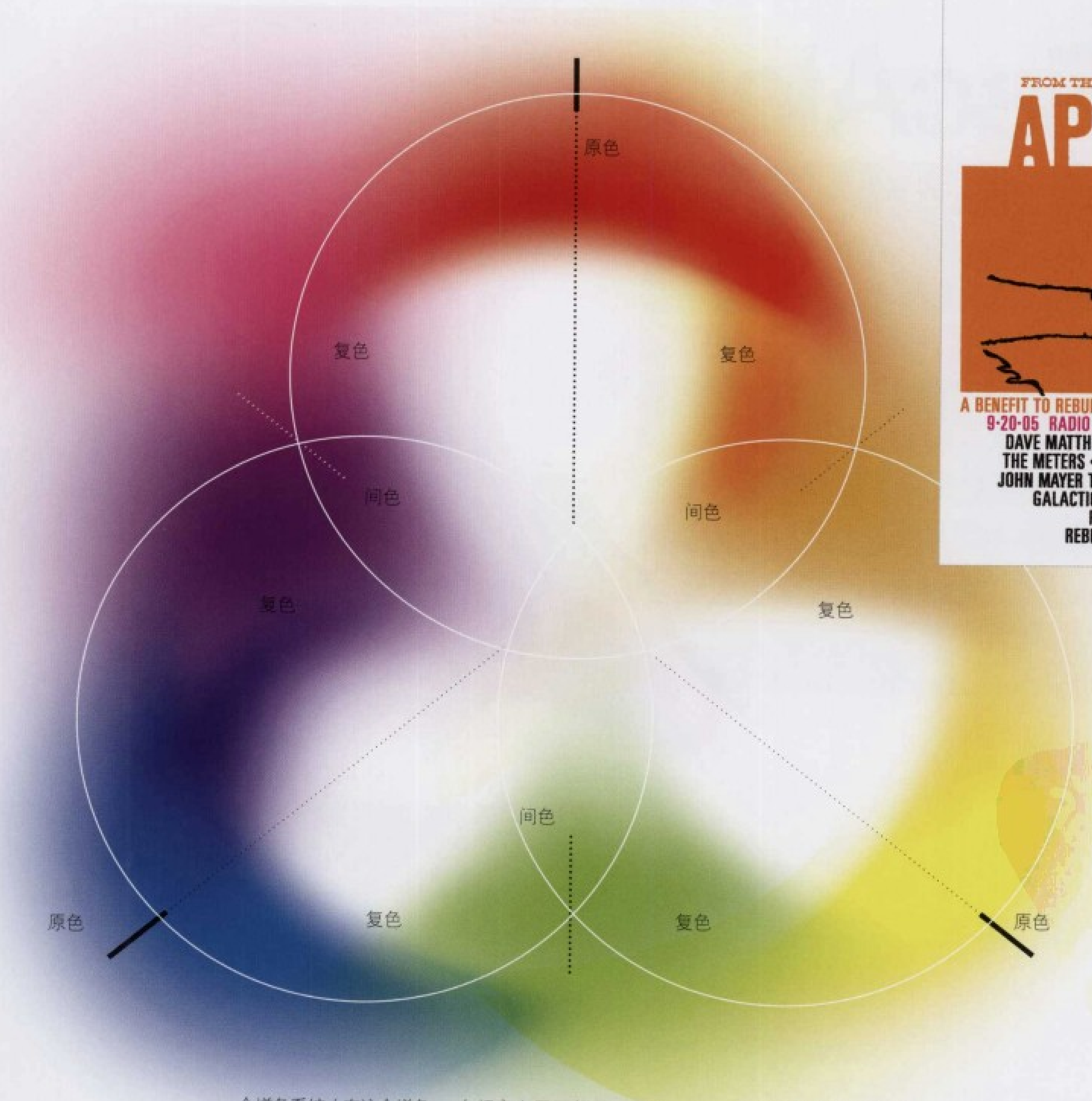
有些色相我们确定它们只属于某一类，这些色相我们称之为原色，即红、蓝、黄，人眼对它们的感知频率各不相同。甚至原色当中任何一个色彩的频率发生轻微变化，我们的眼睛感知到的色彩将会是稍微转化成其他原色的色彩。

原色当中的任何两个原色按任何比例相调而得的颜色，我们称之为间色。红色和黄色相调得到橙色；黄色和蓝色相调得绿色；蓝色和红色相调得紫色。把它们再进一步相调和即得到复色：例如橙红色、橙黄色、橙绿色、蓝绿色、紫绿色和紫红色等。



橙红色和紫红色基本类似，分布于色彩轮上红色色相的两边。红色成分的注入为这两种颜色增添了热情的感觉；橙色成分的注入则增添了探险或冒险的感觉；紫色成分增添了神秘的色彩和感性的格调。

Ames Bros，美国



一个增色系统（在这个增色系统当中，把所有颜色混合在一起可产生白色）的原色有红、蓝、黄。它们的波长在频率上互不相同，可以通过人类的视觉系统辨别出来。这个增色系统的间色——橙色、绿色、紫色——表示的是频率在两个原色间的转化。而复色表示的是间色和原色之间发生较小程度的转化。

纯度　色彩的纯度指的是每种色彩的饱和程度和纯净程度。高纯度的色彩非常热烈或鲜明，色彩暗淡的颜色被视为是低纯度的，一个色彩如果几乎看不出色相——例如暖灰色或非常暗淡的褐色，将被认为是中性色。在具有色相的情况下，如果把一种色彩与旁边的色彩对比，它在外观上的纯度将会发生变化。

把两种频率尽可能不一样的色彩放在一起，意思是它们在色彩轮上尽可能地处于相对的位置，将使两种色彩的纯度得到极大的提高。如果这两个色彩的面积相差很大的话，效果将更加明显；把面积较小的色彩放置于面积较大的色彩上，将会显得比较强烈。有趣的是，如果把一个低纯度、甚至是中性色的小色块置于另一个面积较大的色块上，它将会获得一定的纯度，并且其色相也朝着光谱的相对方向转化。

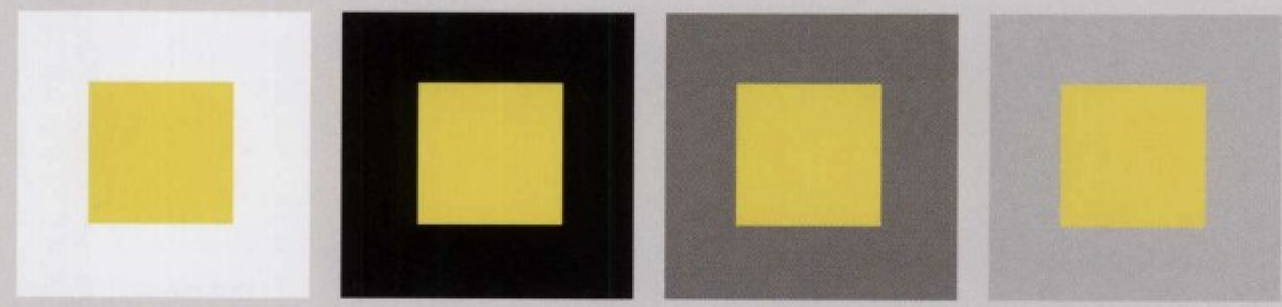


在这个时事通讯的封面上，高纯度的彩色条块明显具有突出效果。

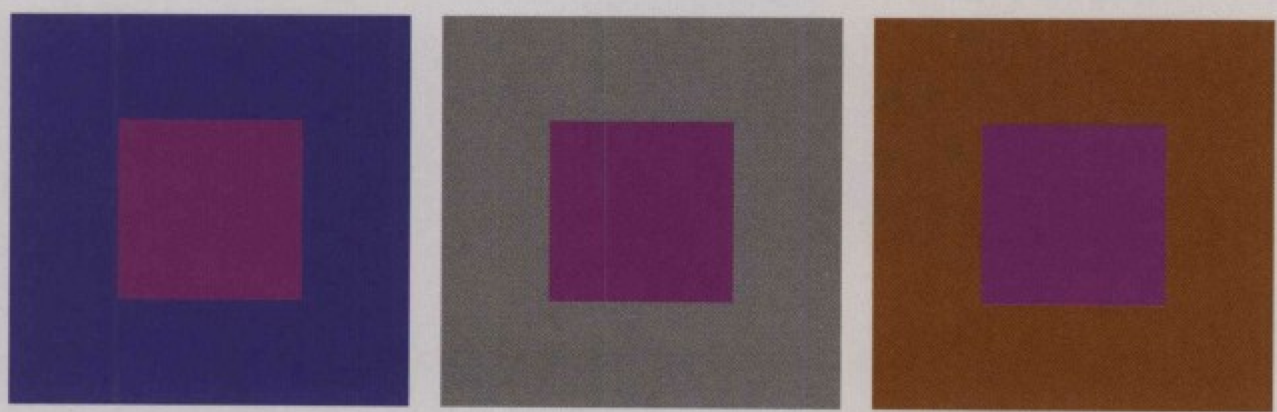
Martin Oostra，荷兰



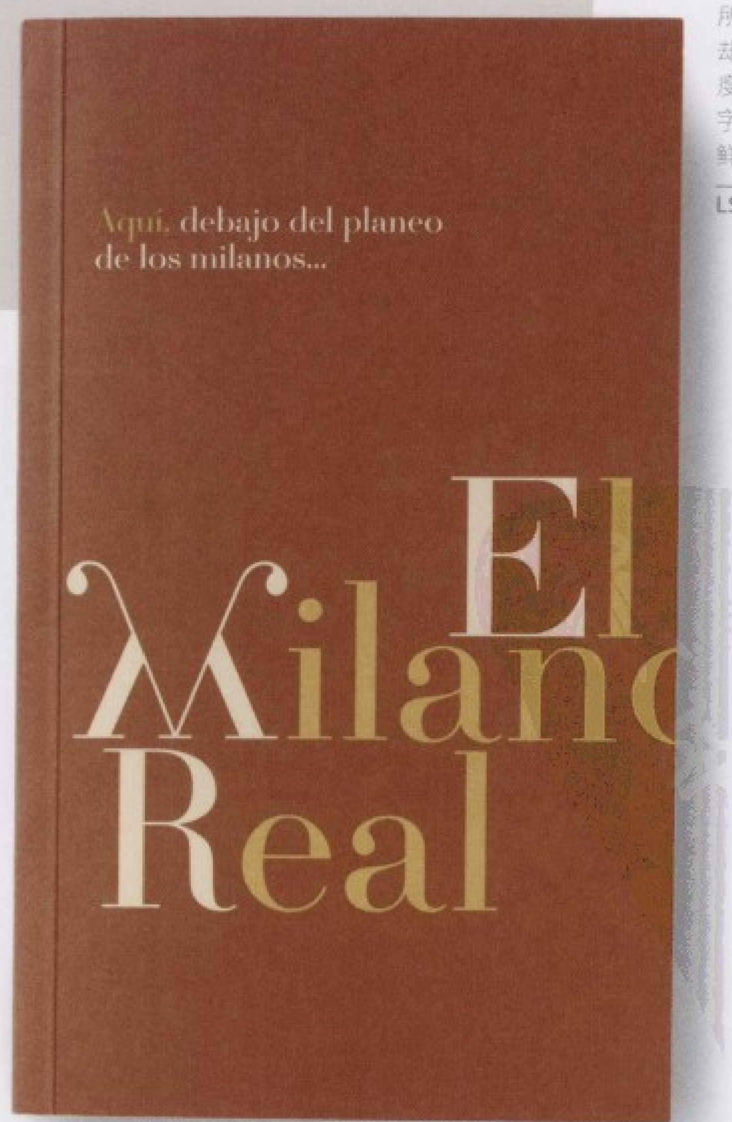
色彩识别
色彩的相互影响
色彩体系
情感与信息



在白色背景下，原色黄看起来纯度降低——白色是不含纯度的颜色——但在黑色的背景下，同样的黄色则显得纯度极高。而在具有中纯度的灰色背景下，黄色的纯度降低了，除非周围的色彩的明度相近似。



把相同的紫色放在三个具有不同纯度的基底上，当以含有近似的纯度而色相稍微不同的紫色为背景时，基本色紫色显得纯度偏低；当以中性灰色为背景时，基本色紫色含有的纯度不高也不低；以色相截然不同、但具有近似的明度的基底为背景时，基本色紫色的纯度明显获得提高。

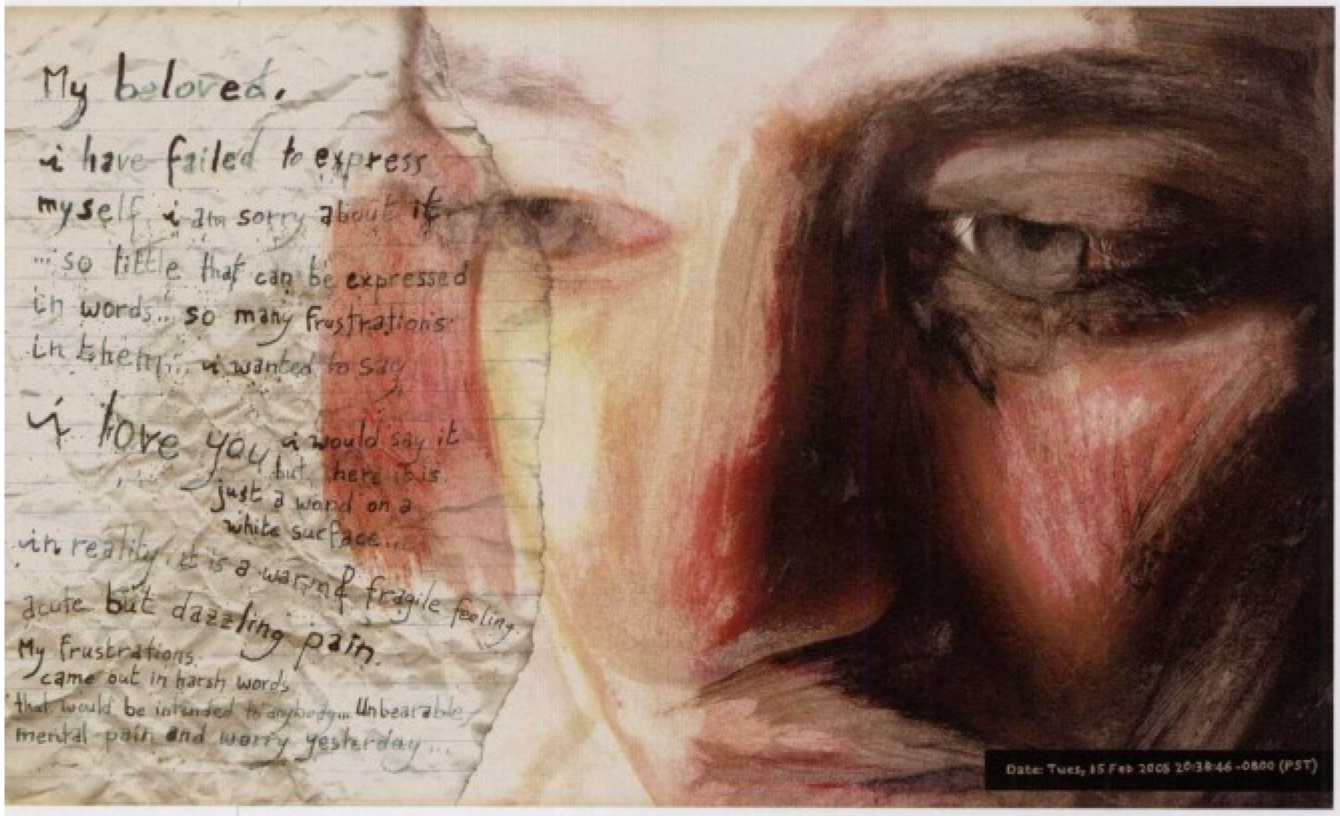


这本图书封面的色彩明度较低，而与文字相比，其所含纯度不高，然而文字却显得明度较高，并且纯度也较高，也就是说，文字的色彩显得比较强烈或鲜明。

LSD，西班牙

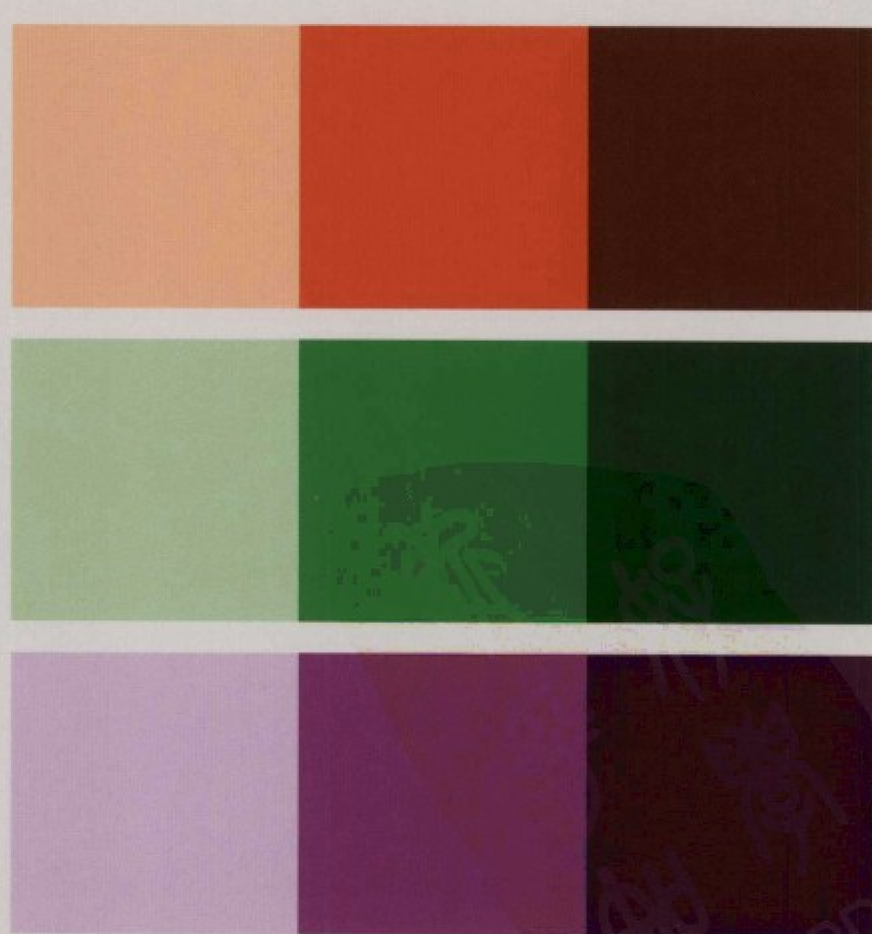
这个网页所选用的色彩均为纯度较低的色彩，且它们的色调基本近似，给人以老练和静止的感觉。

BBK Studio，美国



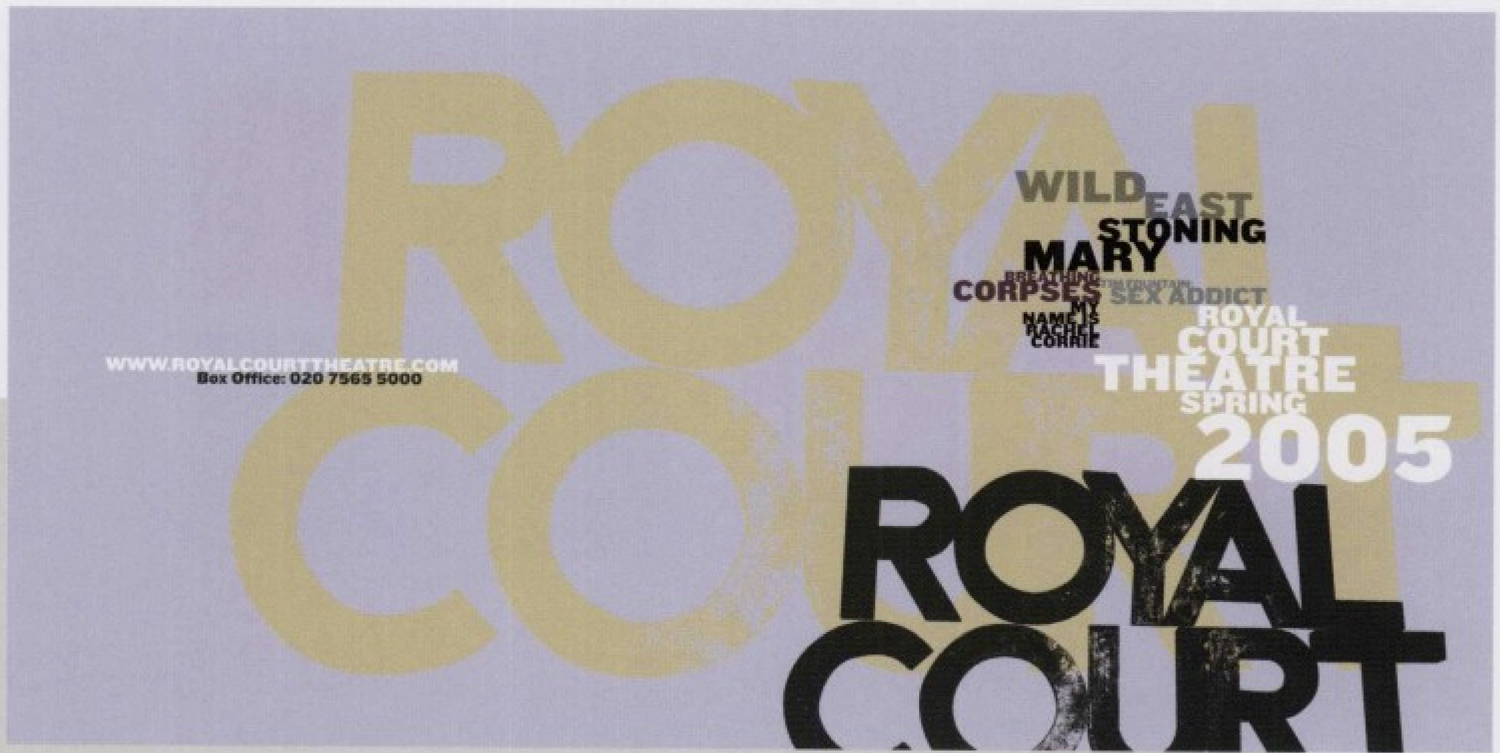
这幅画作就像一幅摄影佳作一样，表现了大范围的明度变化——从大面积的阴影部分，到明度适中的部分，再到明亮或白色的区域，一应俱全。然而，明度并不是均匀地分布于版面上，它们从左侧到右侧逐渐加深，并且还特别集中于某些区域，产生了对比效果。

Raidy Printing Group，黎巴嫩



一种色相的明度发生变化，不管是变得低还是高，它的纯度都将降低。

明度 色彩的明度指的是它固有的明与暗的程度。黄色是明亮的颜色，紫色是灰暗的颜色。在此再次强调一下，一切都是相对而言的。一种色彩可以被认为是暗淡的或明亮的，只是在与另一种色彩作对比的情况下。黄色的明度比白色的低，白色是所有色彩当中明度最高的颜色。深蓝色和深紫色与黑色相比，显得明度较高，黑色是所有色彩中明度最低的颜色（黑色严格地说没有任何反射光）。把一种高纯度的色相的明度提高，将会降低其纯度。把一种中明度的色相变暗为高纯度的色相，将会增加其明度。但如果明度太低，色相就没那么鲜明。把任何一种颜色的色块放在一个较暗的色块上，将会提高这种颜色的明度，和增加一种色块的面积所得到的效果是一样的。如果你曾经挑选了一幅绘画作品作为起居室的绘画参照，当画完整个墙壁后却不幸地发现居然有三四个地方明度太高，就知道这的确是事实。把两种明度相同的色相放在一起，不管它们的相关纯度对比如何，都将产生一种奇怪的“出血”效果，使这两种色相的界限难以分辨。这两种色相区别越大，或者它们的纯度越接近，这种效果就越明显；在色相和纯度的某些不可思议的交界处，明度相同的两种色相之间几乎看不到界限。

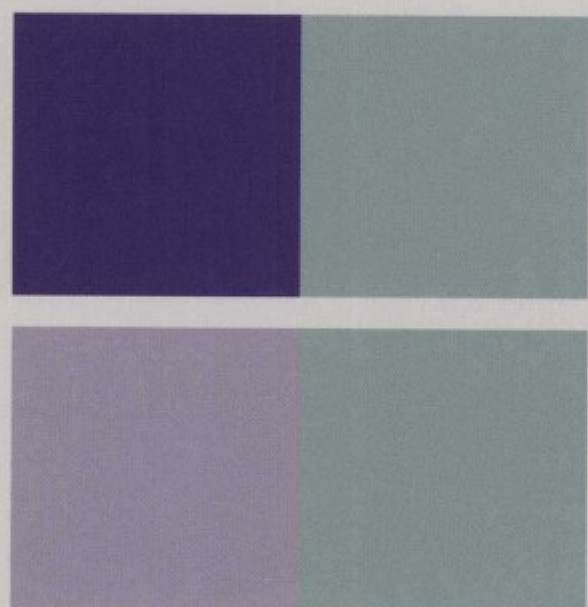


在这张跨页中，色彩的明度影响了我们对文字的阅读顺序。我们最先阅读到的是最暗的元素，因为它们与背景色彩在明度上形成鲜明对比；其次阅读到的是中明度的元素，因为与背景色彩相比，它们的明度更低。

Research Studios，英国



上图展示的是明度的关系，是对两种色相和纯度都比较接近的色彩所进行的近距离对比；两种色彩或色块的明度区别越大，纯度的对比效果就越明显。如上图，当把橙黄色的明度提高后，赭色显得色泽加深了，而纯度提高了。

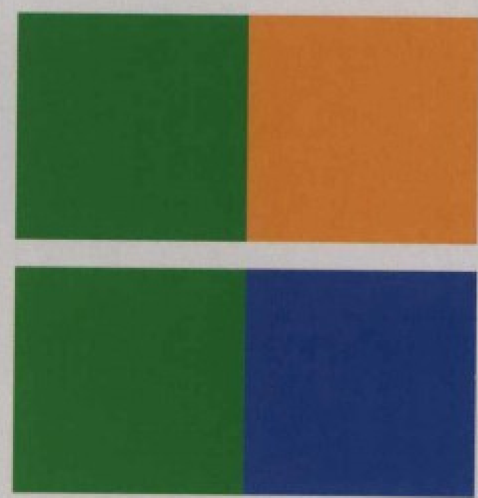


在顶图中，左边的蓝紫色和右边的蓝绿色区别明显。然而，把比较暗的蓝紫色替换成具有近似明度的紫色后，它们的界线变得难以区分起来。

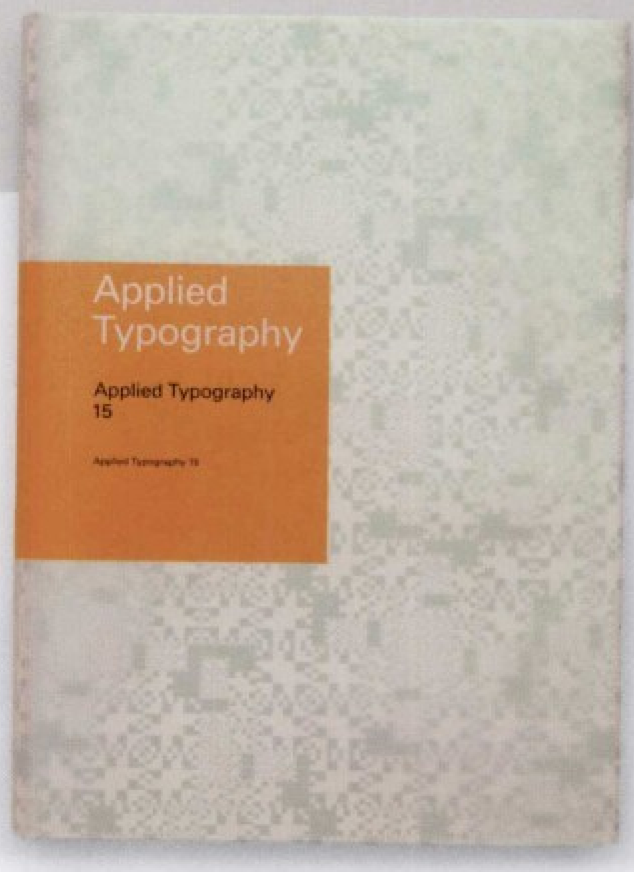
冷暖 一种色彩的冷暖是一种主观的特征，与一个人的体验有关。被认为暖色的色彩，例如红色和橙色，会让我们联想到热情；冷色的色彩，例如绿色和蓝色，会让我们联想到凉爽的物体或环境，例如冰。具有特定冷暖程度的色彩会让我们联想到特定类型的物体或物品，因为这些物体或物品反射的光的波长相接近。任何色彩与其他色彩相对比都表现出一定的冷暖特征。把一个热烈的红色放在一个更加热烈的橙色旁边，红色将呈现为冷色；相反，把稍微呈现为冷色的红紫色靠近同样热烈的红色，将完全放大了其固有的冷色的特征。



一般被归为冷色的颜色有：绿、蓝、紫。而通常被归为暖色的颜色有：红、黄、橙。

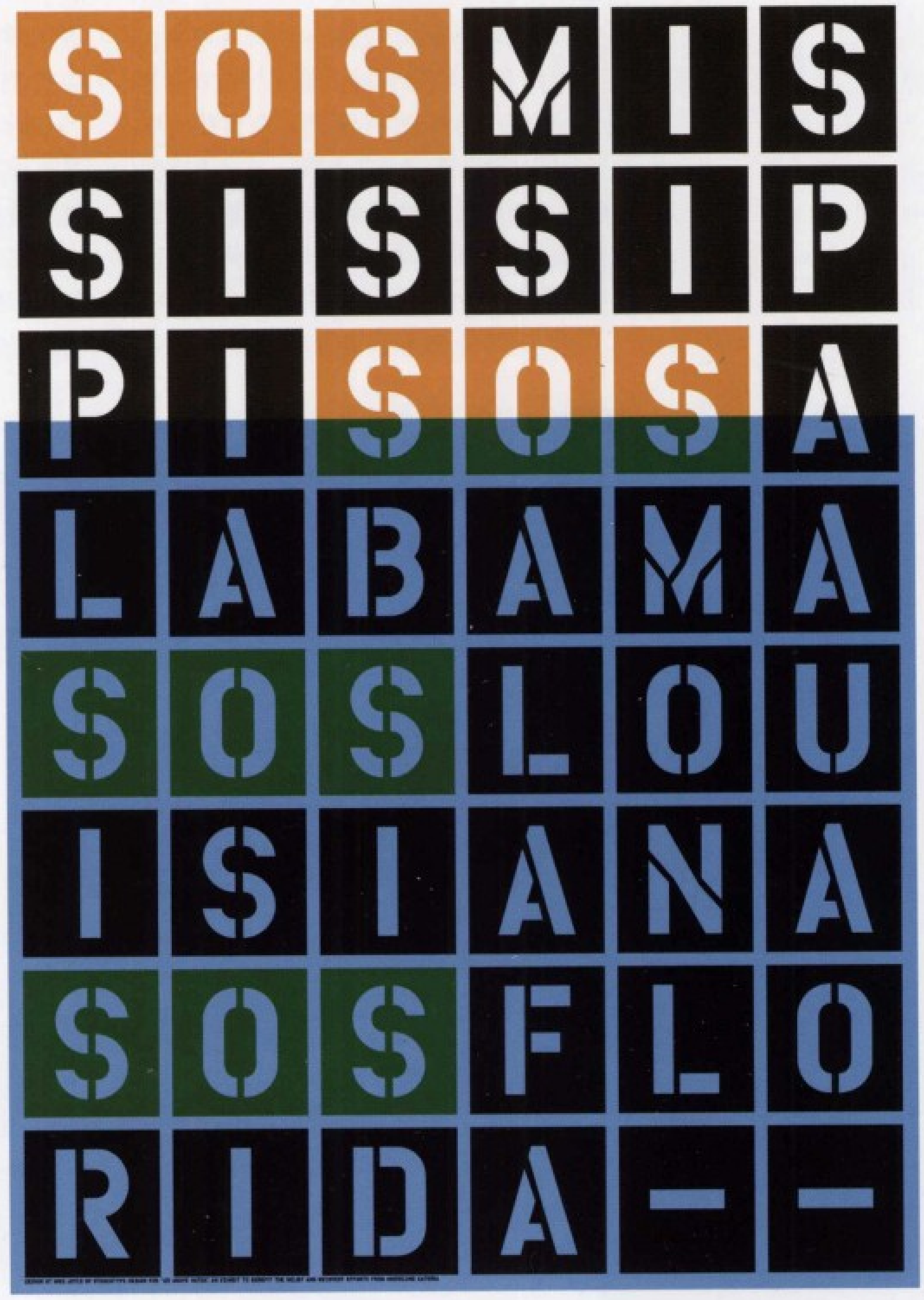


一种色彩被感知到的冷暖程度是具有主观性的，就像所有的色彩关系一样，是相对而言的。甚至是在通常情况下被感知为冷色或暖色的色彩，当与另一个具有近似色相、并且具有冷暖色调的颜色相互靠近放在一起时，它的冷暖程度也会发生转变——总有一个色彩比另一个显得更暖或更冷。如上图的例子中，一个绿色，当它的旁边是暖色调的橙色时，它表现为冷色；当它旁边是冰冷的蓝色时，它通常表现为暖色。



暖色调、纯度稍微比较低的橙色正方形色块具有前进感，而冷色的蓝绿色图案则表现出后退感，于是在一定程度上强化了这种半透明的封面套纸所产生的分离感。

Shinnoske，Inc，日本



暖色显得比较主动和富有活力，而冷色则显得比较被动。在一定的环境下，这样的比照可以传递出抵消能量的信息，从而传递出一种生命感。在这幅招贴画中，橙黄色的SOS显得非常突出，而冷色调的蓝色有一部分重叠在橙黄色的文字上，起到中和或抵消的作用。这个简单的变化暗指洪水泛滥，也极可能暗指死亡。

Sterotype Design，美国



这是一张具有蓝绿色和灰紫色色调的一个小册子的跨页，左页呈现较冷色调的图像与右页图像中木质的暖色调形成对比。这种对比在吸引注意力方面发挥了重要作用，因为两张图片重复出现了线状、曲状和角状元素的图案。

Not From Here，美国

色彩关系 自15世纪以来，艺术家和科学家一直致力于研究各种方法，把色彩感知编入视觉模式中。色彩模式可帮助设计者弄清楚色彩关系，继而进行色彩创意。在这些方法中，要数英国画家、科学家阿尔伯特·蒙塞尔（Albert Munsell）创立的色彩轮最受欢迎，蒙塞尔的色彩轮是以环形来表现色相——因波长不同，蓝、黄和红被区分开来——并沿着表现色彩明度及其相关纯度的两条轴线而发生变化。乔纳森·伊登（Johannes Itten），20世纪20年代德国魏玛的包豪斯大师，他在其里程碑似的《色彩的艺术》（1961年出版）一书中假设了一个色彩球体（即蒙塞尔色立体）——这是一个三维模式，把蒙塞尔的色彩轮的明度范围整合为



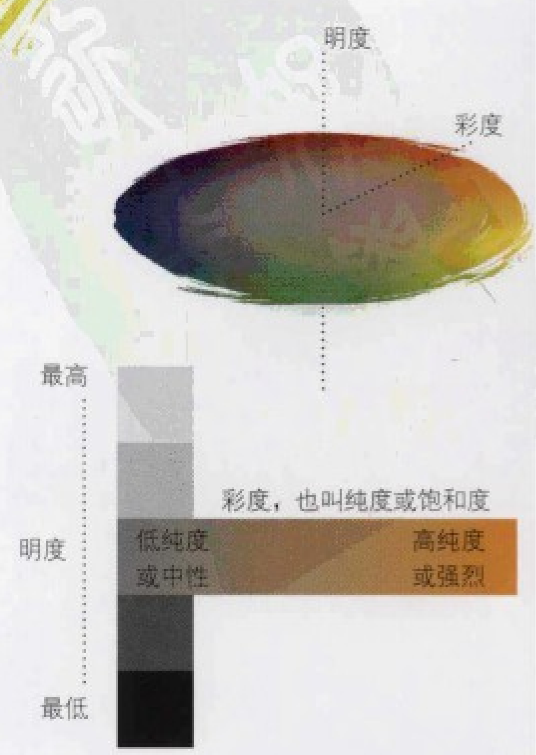
图例中，商标的抽象的色彩模式，是以加法合成的色彩，或者说是以光线合成的色彩为基本原理，构成了这个媒体公司的商标符号。

Paone Design Associate，美国



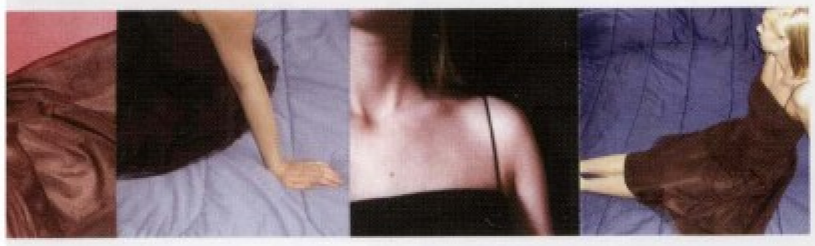


在蒙塞尔的色彩轮中，色彩之间的关系是由它们的相关位置来定义的。不同的色相，光波也不同，表现为不同的明度和彩度，也叫纯度或明亮度。这些特征可以通过不同的轴线来表示，见右图的模式图表。



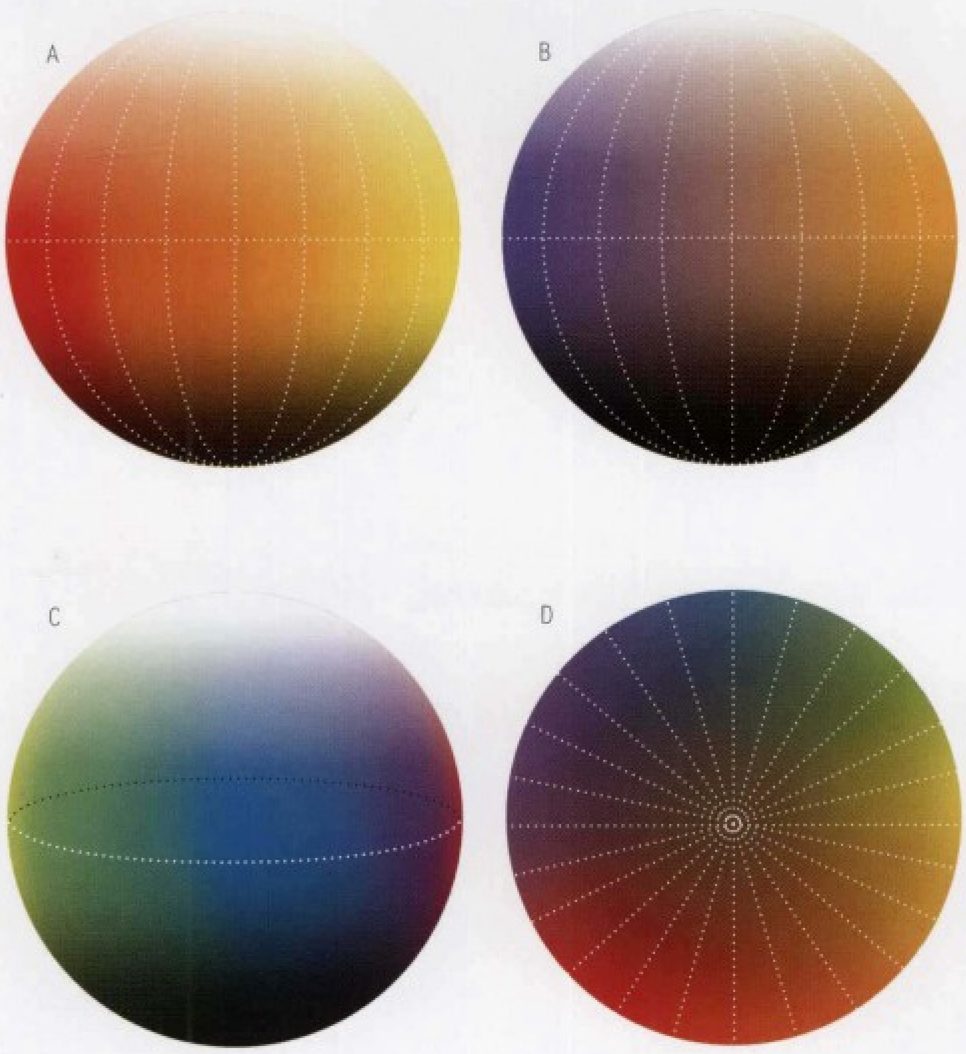
一个球状体。这两种模式都把色相作为定义色彩的方面，在环形外部以高纯度对外辐射，而朝着中心的方向纯度逐渐降低。在伊登的球体中，朝着实心球的中心方向，色彩的纯度不断降低，这是位置相互对立（如同在蒙塞尔的色彩轮中的一样）的色相相互混合在一起的结果，导致了色彩相互抵消，并向中性色发展。

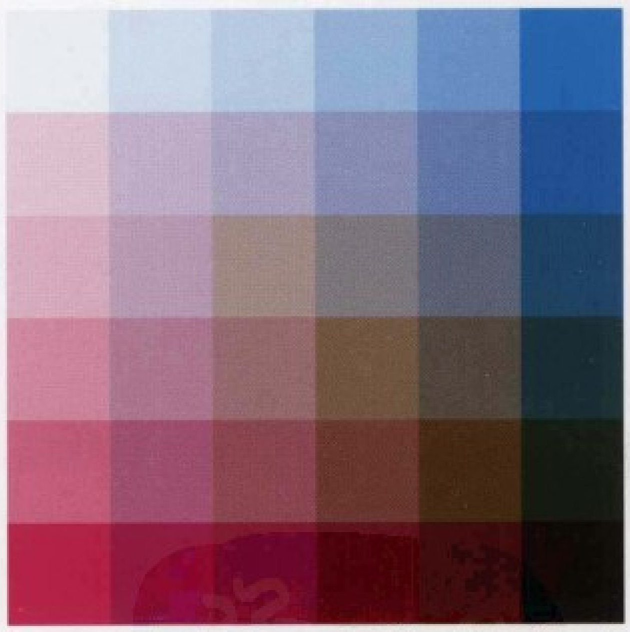
研究这些色彩模式都是为了描述色彩如何与折射出来的光进行作用，但是，在很大程度上，平面设计师接触的是混合化学颜料的色彩，如颜料或油墨。然而这些模式所描述的相关色彩关系，在很大程度上与混合颜料的一样，不同之处在于这些色彩关系如何呈现出自然的感觉。当涉及油墨（见108页）时，油墨的类型应成为设计师考虑色彩关系的重要方面。如果混合使用的油墨是固有色，那么当它们混合在一起时，最初的色彩关系就比较直接，相互之间的影响更为主动；由于相互叠加，它们将定义出间色和复色。如果色彩是由原色组合而产生，如同在彩色凸版印刷或者四色印刷中一样，将可能产生大量丰富的色彩。



这一系列色彩研究非常有趣，它不仅探究了类似色和互补色之间的关系，还探究了暖色和冷色之间的关系。

Diana Hurd，美国卡内基梅隆大学





在一个减色色彩模式中，例如上图中定义印刷用的油墨混合物，层层油墨叠加产生了明度较低、纯度较高的色彩。一旦油墨不再允许其印刷表面对光进行反射，这些混合在一起的色彩的纯度随之降低，最后变成中性色或黑色。减色色彩模式也会被给油墨上色的颜料的化学成分所改变。

由乔纳森·伊登从瑞士艺术家和理论家创立的早期模式发展而来的色彩球体把色彩轮整合成一个三维模式。上图表示的是：（A）球体的暖色半球；（B）球体的冷色半球；（C）在暖色半球和冷色半球之间切开的截面图；（D）把球体上半部分（明度较高）和下半部分（明度较低）水平切开的截面图，如图所示的部分，是下半部分的截面。

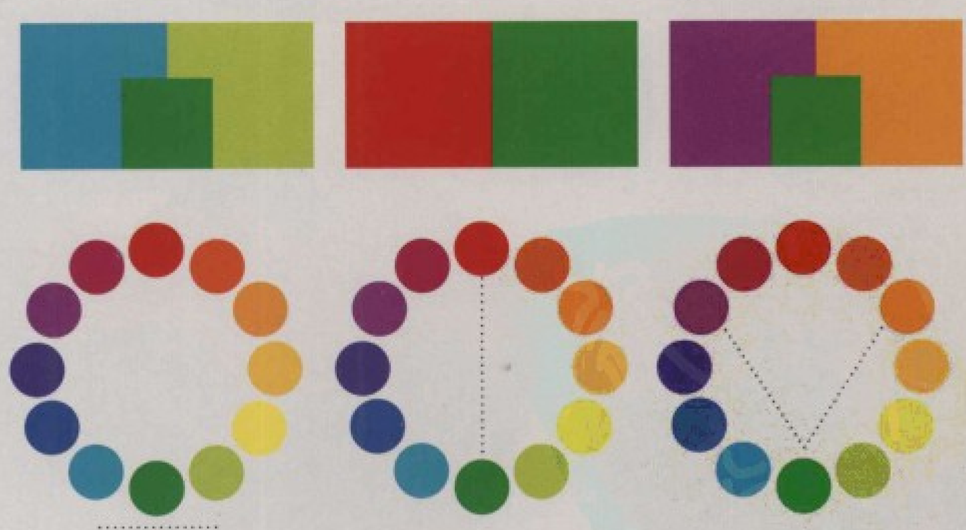
色相关系 设计师可以依据色相在色彩轮中的位置，在不同的色相之间建立相互关系，而不需考虑它们的纯度或明度。在色彩轮上越接近的色彩，它们所具有的视觉特征就越相似，因而，它们之间就更加谐调，或相互之间更加关联。在色彩轮上距离越远的色彩，它们的视觉特征对比就越加明显。



这个网页的橙黄色背景对蓝紫色的嵌入式图片而言是互补色，而对于人物外形轮廓的两种色彩而言则是类似色。

Sub Communication，加拿大



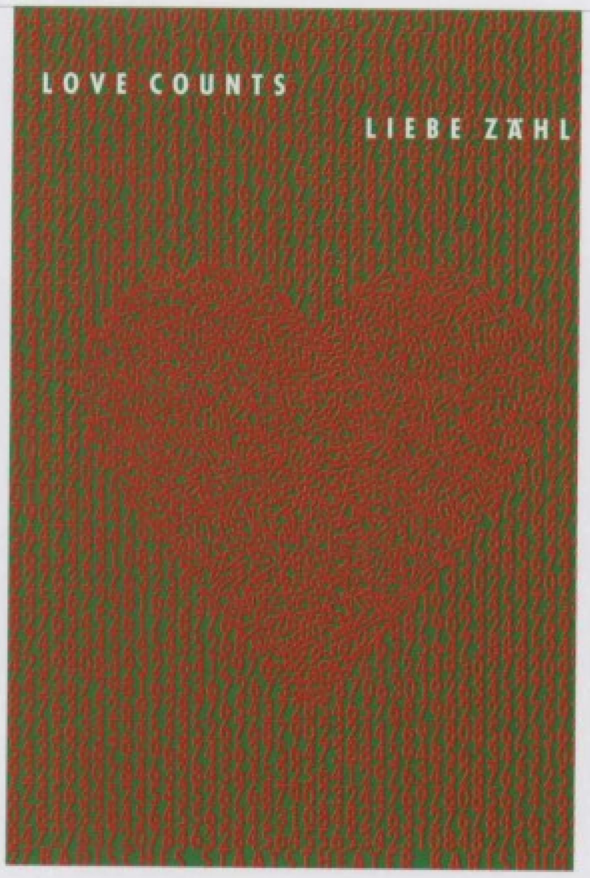


类似色 在色彩轮上彼此接近的色彩可以归为类似色。尽管它们明显地各不相同，它们的关系主要还是表现在色温的区别上。例如上图，一组绿色色相具有不同的冷暖色调。

互补色 在色彩轮上位置相对的两种色彩互为补色，把它们混合在一起可以获得中性色。光线合成的中性色呈现为中性灰，而油墨合成的中性色则为暗褐色。

三合一色 有时也指分裂补色，是三种在色彩轮上彼此间隔为120度的色彩。每种色彩都是其他两种色彩的互补色，并与其真正的互补色等距。





在色彩轮上，被纯蓝色和蓝紫色分开的蓝绿色和紫色基本上属于类似色。

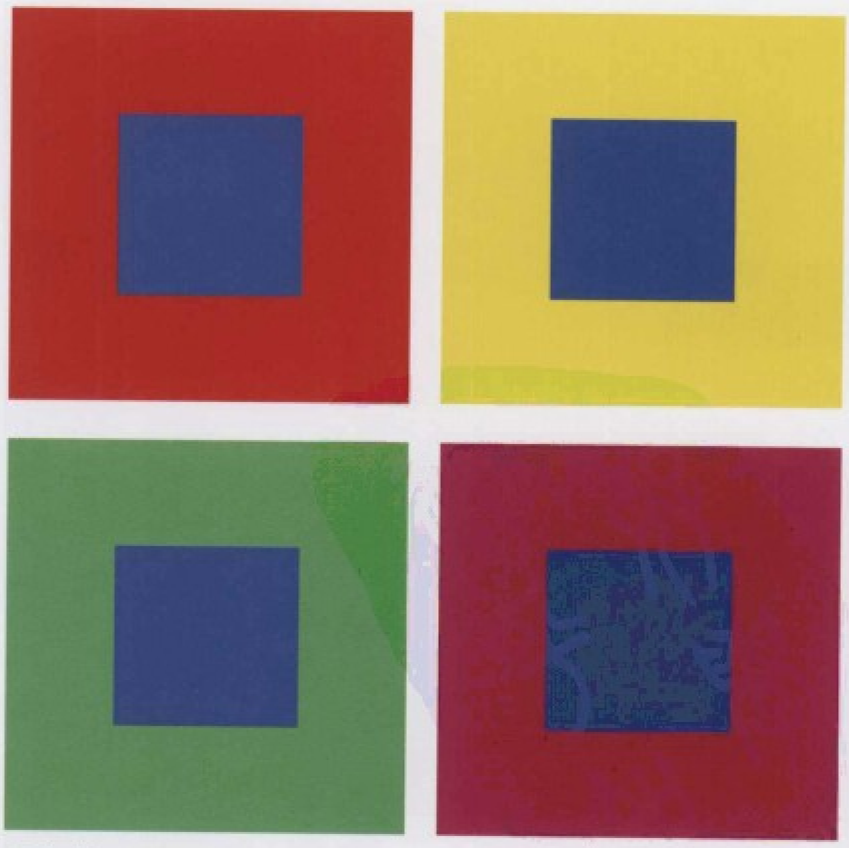
Templin Brink Design，美国

当把互补色放置在一起时，会产生一种“嗡嗡声”的奇特效果，当把它们混合在一起时，它们会把对方中性化。如果我们盖住心形，并把视线模糊，可以感知到纯红色与纯绿色混合较均匀的地方，呈现出纯度稍低的橄榄绿。在心形区域增加红色的数字，可适当地改变它的相关纯度。

Gunter Rambow，德国

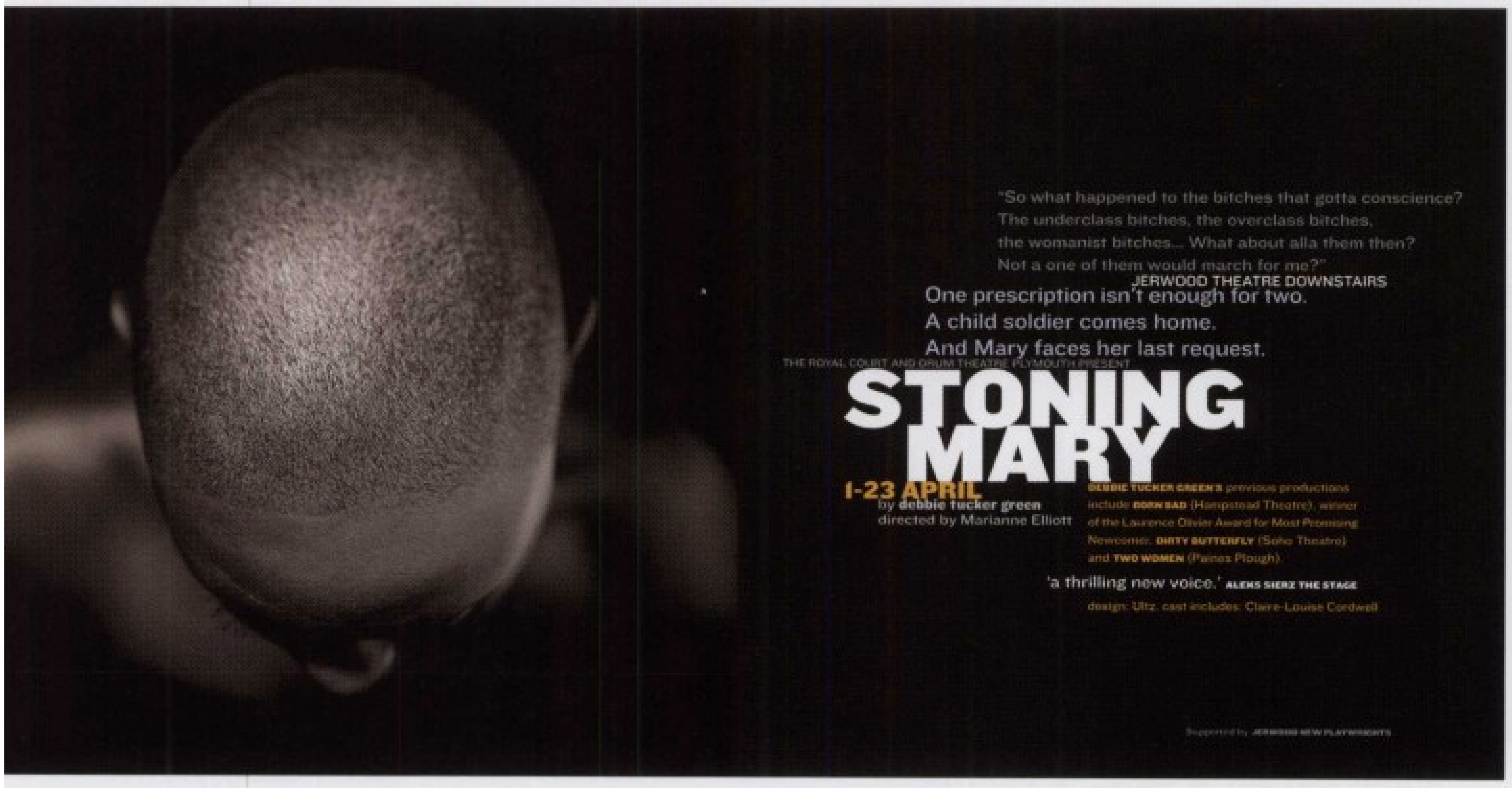
色彩扩展　一种色块对于另一种色块的相关面积的对比，使每种色块均具有相同的存在效果，即为色彩扩展的关系。一个特定色块的面积要与另一种色块保持均衡的存在效果，取决于它的波长和纯度。如图，想要在视觉上使紫色块具有与黄色块相同的存在效果，紫色块的面积几乎要增加一倍。







同时对比　当把一种色块置于其他色块上时，我们感知到这个色块的相貌发生了变化，这是一种幻视效果。在这个例子中，同一种蓝色被不同的颜色包围着，但该蓝色在不同背景下所呈现的色相明显不一样。



文字元素之间的明度从黑暗变到明亮，最后到标题的反白，与照片中女性头部的色彩的明度变化形成呼应。

Research Studios，英国

色彩识别

色彩的相互影响

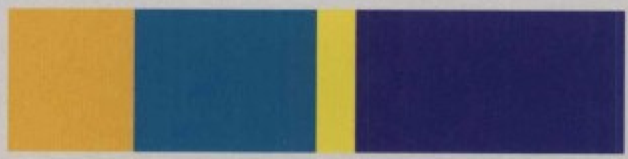
色彩体系

情感与信息

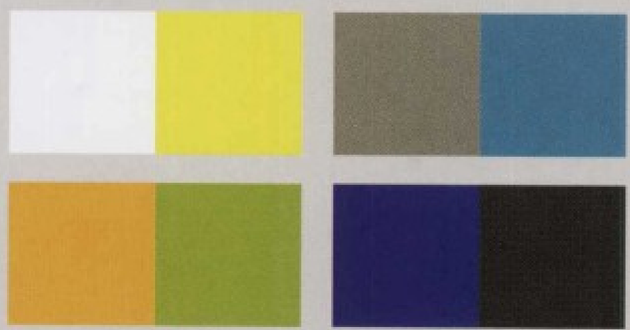


在这个网页中，设计师利用基本色蓝色的明度变化来突出重要内容，并标明导航栏。

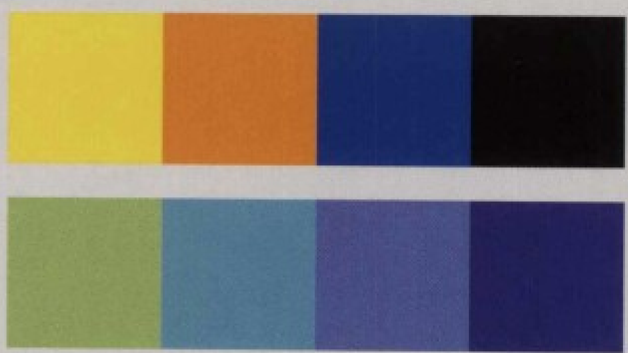
Swim Design，美国



韵律扩展 一系列色彩的明度从高到低变化，如果这些色彩之间的界限明显，那么相对于它们的面积而言，这些色彩是富有韵律的。结果我们会发现一种类似于空间比例系统的明度的视觉比例关系，但这种关系的出现受到明度的差别的影响。



类似色 从明度最高的色彩到明度最低的色彩范围当中，在不考虑纯度或色相的情况下，如果两种色彩的明暗度极其相近或相同，那么它们被认为是具有相似的明度。不同的色彩在明度上越接近，它们的界限就越难分辨。



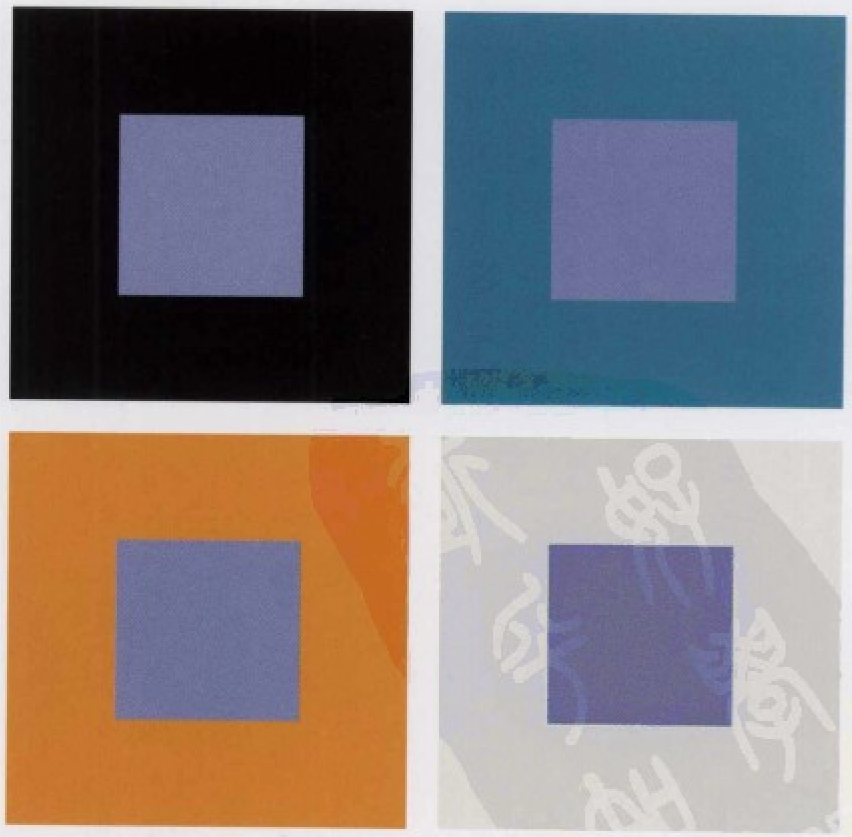
渐变色 多种色彩的明度发生一系列变化——不管是视觉上有规律的渐变，还是呈几何变化，如果在整个调色板中，依次变得明亮或依次变暗淡，都将被认为是渐变色。

明度关系 无论是哪种色相，所选择的颜色组都具有明度关系。通过逐级改变明度变化，设计师在明度较高和明度较低的区域之间创造出了对比和韵律，但它们将是有限的——不管使用的色相有多少种，或各色相之间有多么不同。

ecotaxi
EARTH CONSCIOUS ORGANIC TAXI

在这个标志中，“taxi”一词使用了明度较高的色彩，因而显得比较轻淡或视觉冲击力比较弱，从而突出了明度较低的“eco”（生态）的概念。

Kropp Association，美国





同时对比 当把一种色彩置于明度不同的色彩当中时，我们感知到这个色彩的明度会发生变化，这是一种幻视效果。在这种情况下，一个色彩呈现出较高的明度还是较低的明度，将取决于其周围的色彩的明度。在这个例子中，明度相同的蓝色被置于具有不同明度的色彩当中，呈现出了明度较高或较低的特征。



类似色 在不考虑色相、冷暖或明度的情况下，若干色彩如果纯度相同，那么它们被视为呈现出近似的饱和度。



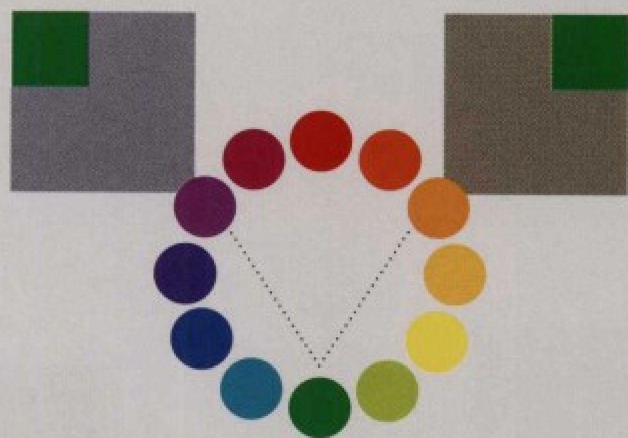


对比色 这个概念与色相的互补的概念相似，与纯度有关，涉及同种颜色的纯度最高和纯度最低的两种状态的并存。这种并存的结果是，当低纯度的成分保持了其基本色相，它的互补色就显得尤其突出，这就是所谓的“视觉后像”效果——这是一种幻视，即眼睛受到高纯度的色彩的过度刺激，导致眼睛对其互补色的“幻影”的感知。



字母“m”所用的粉红色明度比较高，与红色的小水滴相比显得不那么饱和，从而强化了它的活力和符号特征。

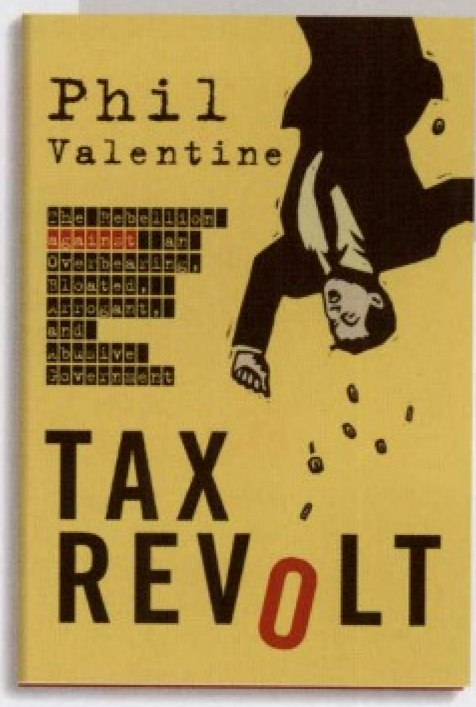
LSD，西班牙



分离的色彩对抗 一种特定色彩的最高纯度的状态，与其分离的补色，形成最低纯度的状态对比，即产生了分离的色彩对抗的关系。这种分离的色彩对抗关系，也发生于低纯度的色相与其分裂补色的最高纯度的状态之间。



色彩扩展 两种或两种以上具有近似纯度、但面积不一样的色彩并列在一起，可以产生同时对比和视觉后像的效果。把一个低纯度的小面积色彩与一个纯度极高的大面积色彩并排，会产生色相偏移的效果；高纯度的色彩作用于低纯度的色彩，使其转化为高纯度色彩的互补色。



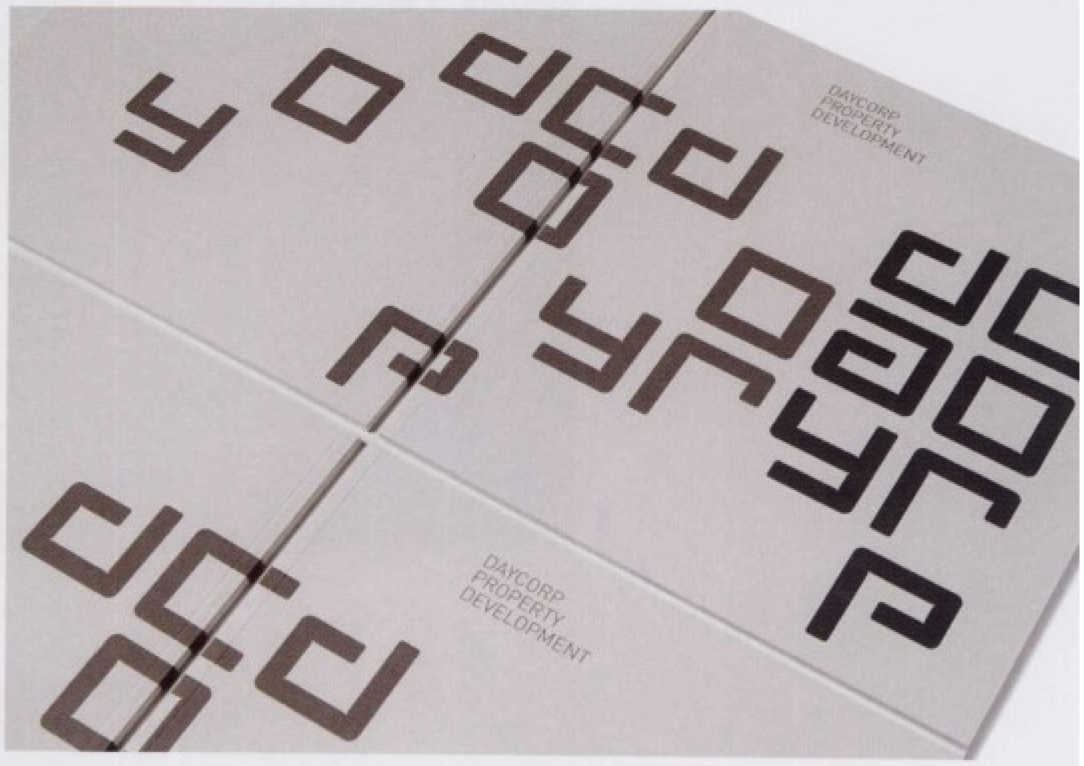
这个图书封面运用了色彩扩展的创意。背景黄色的纯度相当高，与书名字体的中性灰色相比要高许多。色彩扩展的作用使文字微微呈现出浅蓝色或紫色。同时，红色元素通过与背景色的色相和纯度进行类比而得到强化。

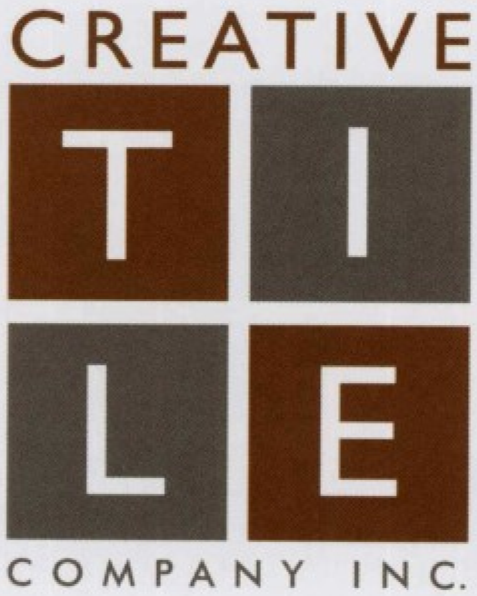
Red Canoe，美国

纯度关系 纯度关系可以不依赖于色相关系，但它通常会对明度或冷暖产生影响。当一个色相的纯度较低，它与旁边纯度较高的另一不同色相相比，明度将会显得较低，但如果其旁边的色相是暖色，它也有可能比原先显得更为冷色。把多种具有近似纯度的相似的色相组合在一起，只要改变其中一个色相的纯度，就可以设立出一个丰富而极其和谐的调色板。把互补色或分裂补色集合在一起，并且使这些色相都具有近似的明度和不同的纯度，就可以创造出丰富的色彩体验。

明度和纯度的逐级增加，使这个严谨的网格形字体编排传递出了韵律与动势。

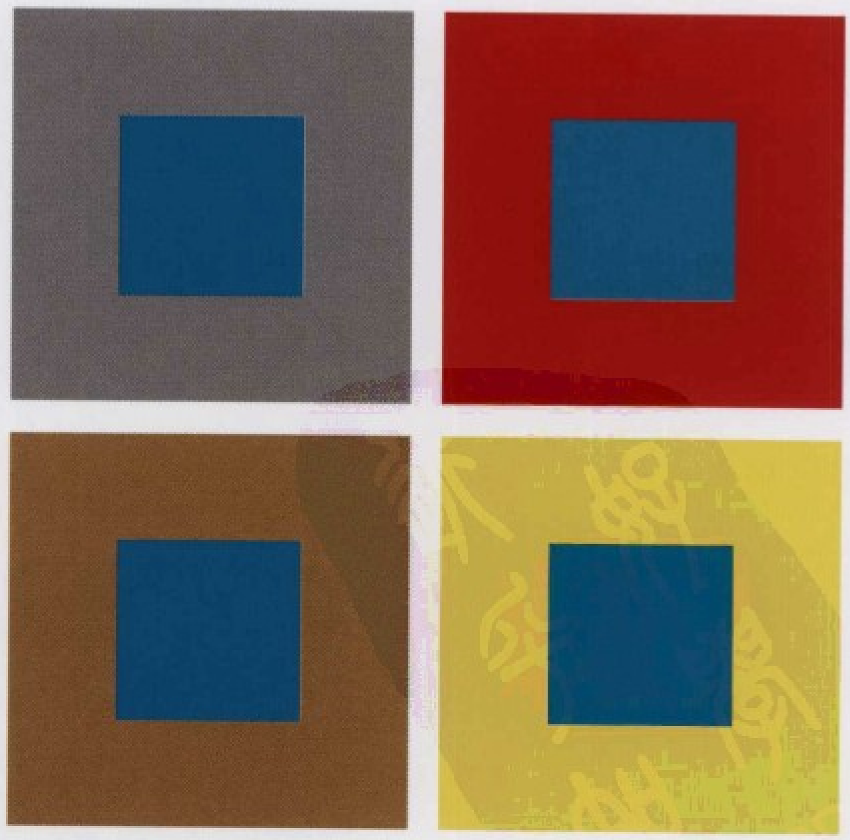
Voice，澳大利亚





对比色的效果如图所示：标志中纯度较高的方块（T、E）引起观众对纯度较低的方块的互补色的关注。注视着T和E方块，将会使其他方块呈现出微微发绿的现象。

Drotz Design，美国





同时对比 关于纯度，当一种色彩靠近其他纯度不同的色彩时，我们感知到的该色彩的纯度也不同，这是一种幻视效果。在这个例子里，相同的蓝绿色出现于具有不同纯度的色彩中央，在某些背景下显得纯度较高，而在另一些背景下则显得纯度较低。

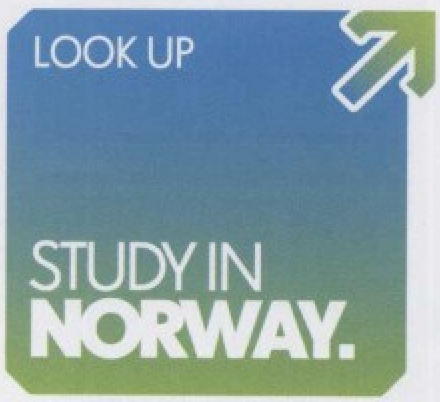




类似色　即在色彩轮上同为冷色或暖色的任何相互接近的色彩都属于类似色。例如：红/橙/黄，或黄/黄绿/绿，但橙/黄/绿就不是类似色。



渐变色　即在一组类似色组合中，冷暖发生过渡变化的情况，比如各个色彩从冷色过渡到暖色，反之亦然。



类似色在冷暖色调上的转变。如左图，增添了暖色调后，蓝绿色转换为绿色，这不仅增强了视觉吸引力，还使人产生一种天空和风景的感觉。

Cobra，挪威

冷暖关系 设计师可以以相关色温为基础在一个色彩调色板里建立关系。把色温相近的几个颜色与一两个色温不同的颜色组合在一起——例如，把冷色的绿、蓝、紫和暖色的绿组合在一起，不仅可以保证能牢牢地掌控色彩环境，还可以产生多种色彩组合。

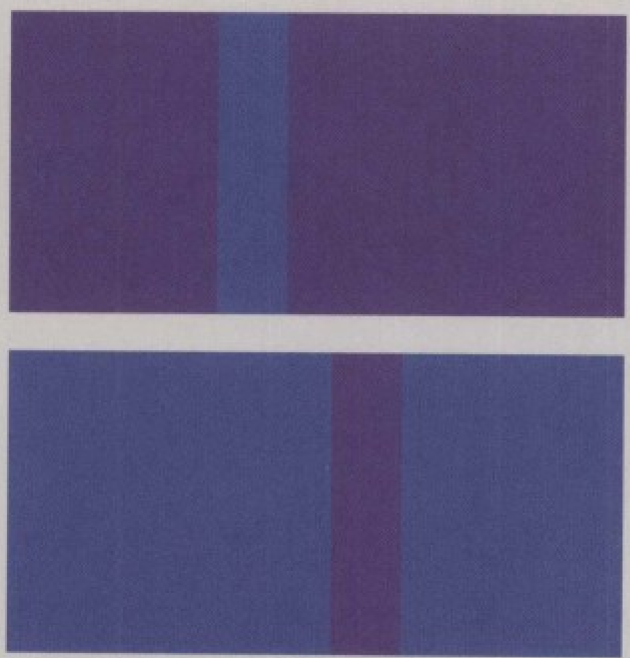
如图的杂志跨页（注意呈现为暖色的绿色元素的位置），设计师利用色彩的冷暖来突出两个页面上不同元素的层次关系。

AdamsMorioka，美国

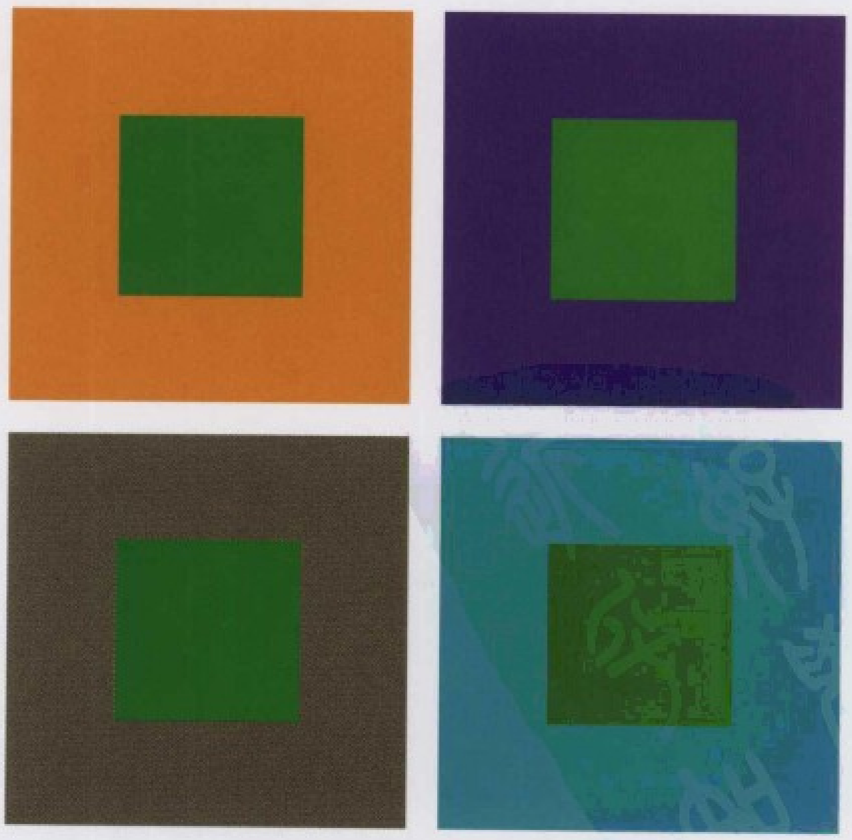
MULTIPANO

这个标志最重要的特征就是冷暖渐变，尽管明度在其中也充当了一个变化的角色。在符号“M”中，明度最高的元素的暖度也是最高的，比较接近于绿色系中的黄色。“M”的各个笔画的冷暖依次降低；整个商标符号的冷暖程度为最低。当绿色变得越来越冷，颜色也越来越深，它传达的更多的含义是经济增长和稳定，而不是经济的复苏。

Jelena Drobac，塞尔维亚



色彩扩展 在两种具有相同纯度和明度的色彩之间，面积的不同将会影响我们们对它们的相关冷暖的感知。如果两种色彩所呈现的冷暖非常接近，那么面积较小的色彩将会呈现出冷暖偏移，它的冷暖色调将向面积较大的色彩的冷暖特征靠近。



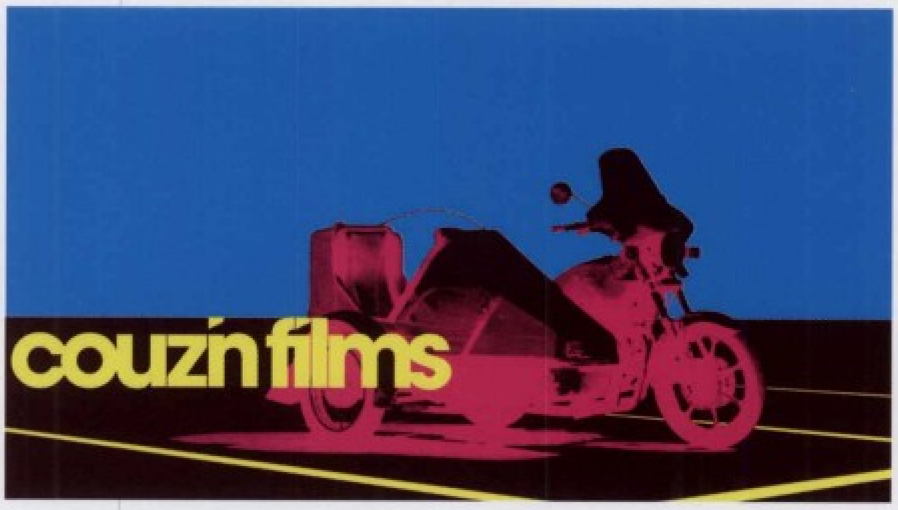


同时对比 和对色相、明度和纯度的影响一样，幻视也以相同的方式明显地影响着色彩的冷暖。当一个特定的色彩以冷色为背景时，它将呈现为暖色；如果以暖色为背景，则呈现为冷色。在这个例子中，同一种绿色依次以冷暖不同的色彩为基底，结果绿色的冷暖色调随之发生了相应的变化。

色彩：形状与空间 色彩具有许多空间特性。冷色有后退感，而暖色有前进感。在三原色当中，蓝色有后退感，黄色有前进感，而红色则静静地处于空间深度的中景位置。

把色彩运用于构成中，马上就可以呈现层次关系的效果，亦即形状在空间中的层次顺序。在黑白构成中，这种内在的层次关系可以通过色彩应用或制造暧昧关系来夸大。色彩的不同之处，可以极大地强化我们对层次关系中空间深度的感知，并且造成层次关系之间更大的分离效果。例如，如果一个位于层次关系顶端的元素，被设置为纯度较高的橙红色，而第二种形状则选择了冷灰，在层次关系中，这两种效果将会在视觉上进一步拉大距离。尽管这两个色彩的明度相近，但在空间的感觉中，高纯度的橙红色形状将给人以前进感，而冷色的灰色形状则给人以后退感。

在一个构成中，色彩应用与基底



每个色彩都处于一定的空间深度：蓝色后退，红色处于空间深度的中景位置，黄色前进。在这个例子中，设计师对色彩的运用突出了每个元素所预期的空间位置。

Thomas Csano，加拿大



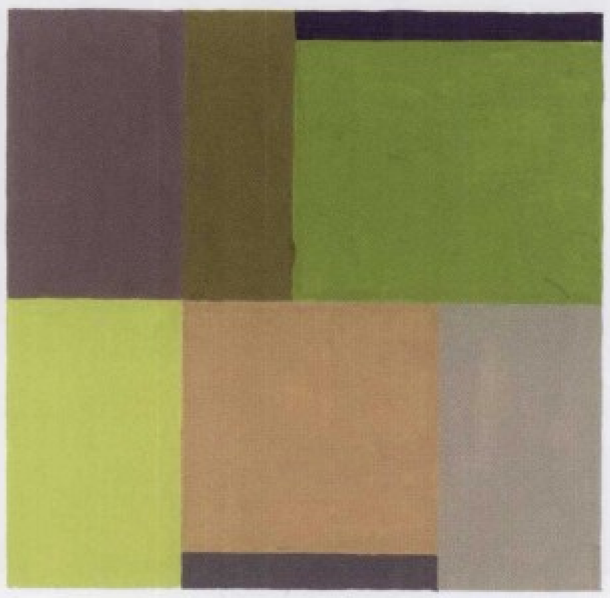
我们的视觉系统（眼睛和大脑）感知到的三原色存在于不同的空间深度当中，这是我们的大脑对三原色的波长进行解析的结果。红色稳定地处于中景位置，似乎位于版面的表层一样，无前景感也无后退感。蓝色位于版面的背景位置，而黄色则位于版面的前景。

色彩识别

色彩的相互影响

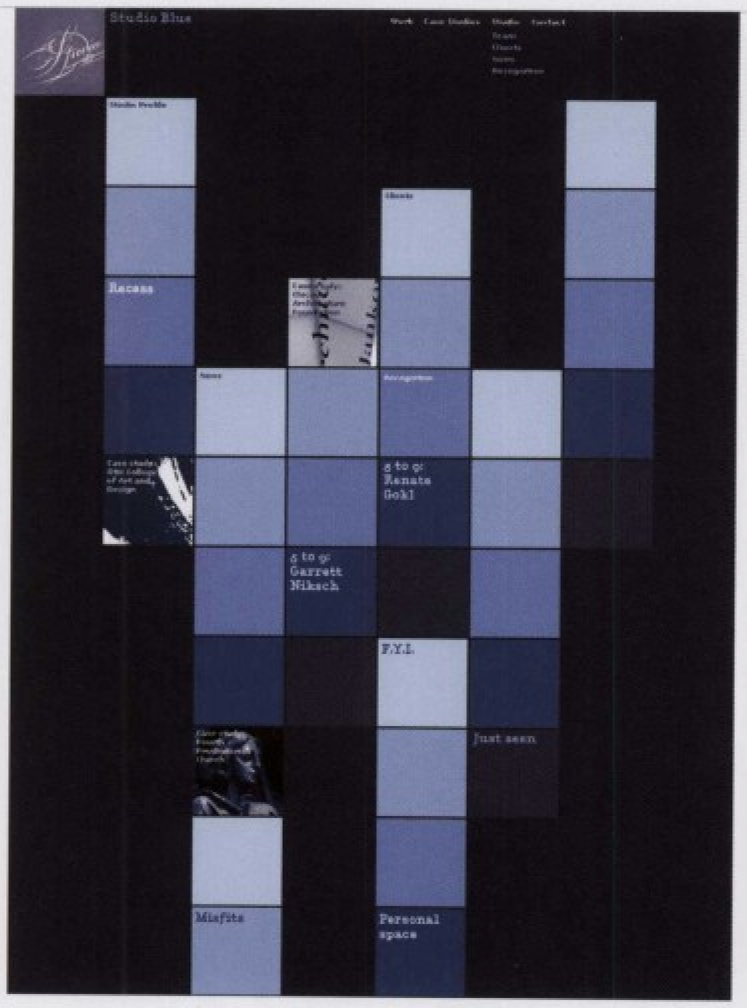
色彩体系

情感与信息



明度相近的色彩被放置在一起后，仿佛融合成了一种造型，如左上角的浅灰和橄榄绿。因为两者的明度相似，相对于那些明度相差很大的区域而言，两者之间的界限，就显得不那么明显，即使这些区域的纯度也相差很大。请注意，右下角低纯度的橙色和高明度的灰色几乎融为一体。

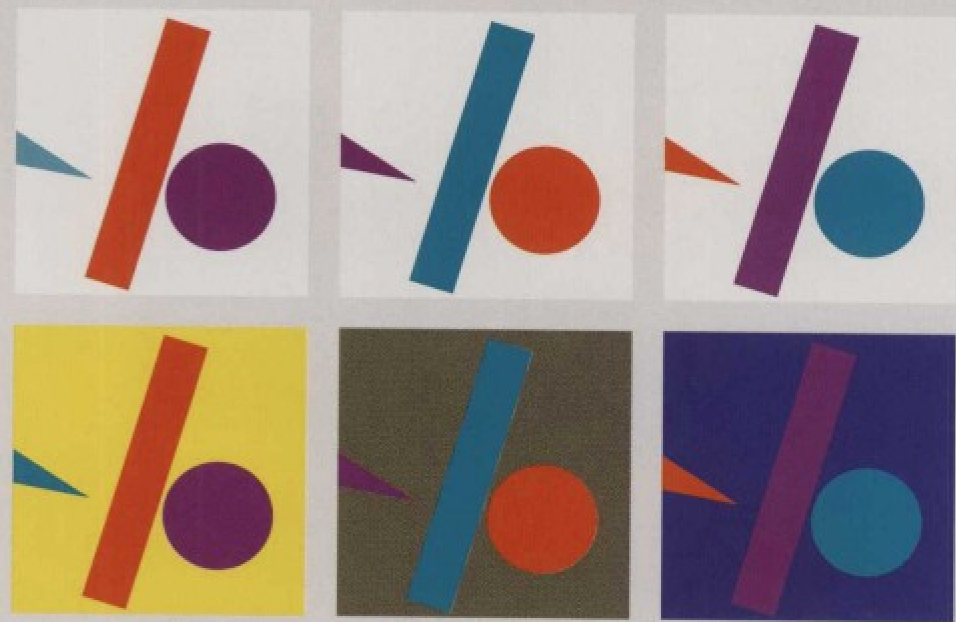
Jross Design，美国



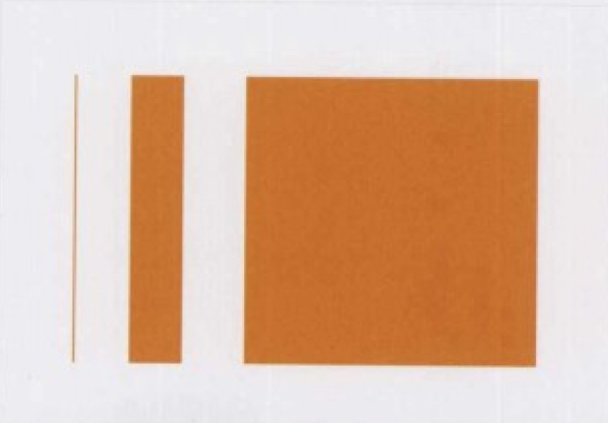
的关系，可以进一步强化层次关系。把一个形状置于一个颜色不同的基底上，这个形状或者与基底靠近，或者与基底相分离，这取决于它们的色彩关系。如果前景元素和背景元素的色彩相互关联，这些元素将处于相似的空间深度。如果它们是互为补充的关系，那么这两个元素所占据的空间深度将大不相同。

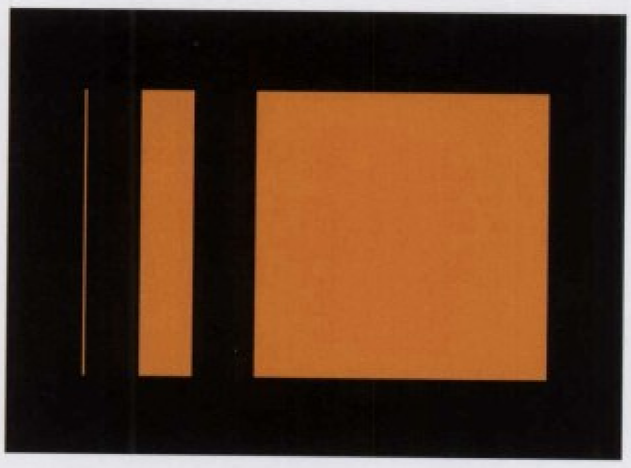
在这个网页中，不同的方块图形空间深度也不同，由此确定了层次关系：较高明度的方块有前进感，所以显得比较重要而突出，接着比较重要的就是具有导航作用的元素了。

Studio Blue，美国



以不同的平面定位来呈现色彩，将对形状的空间感知的深度具有巨大的影响，继而还会影响到每种形状的视觉主次顺序。如上图的例子中，在不考虑尺寸大小和布局的情况下，形状元素被安排在构成中的前景、中景以及背景位置，只要通过改变每个元素的色彩就可以达到这个效果。当背景也被赋予了色彩之后，这个效果甚至显得更为突出。



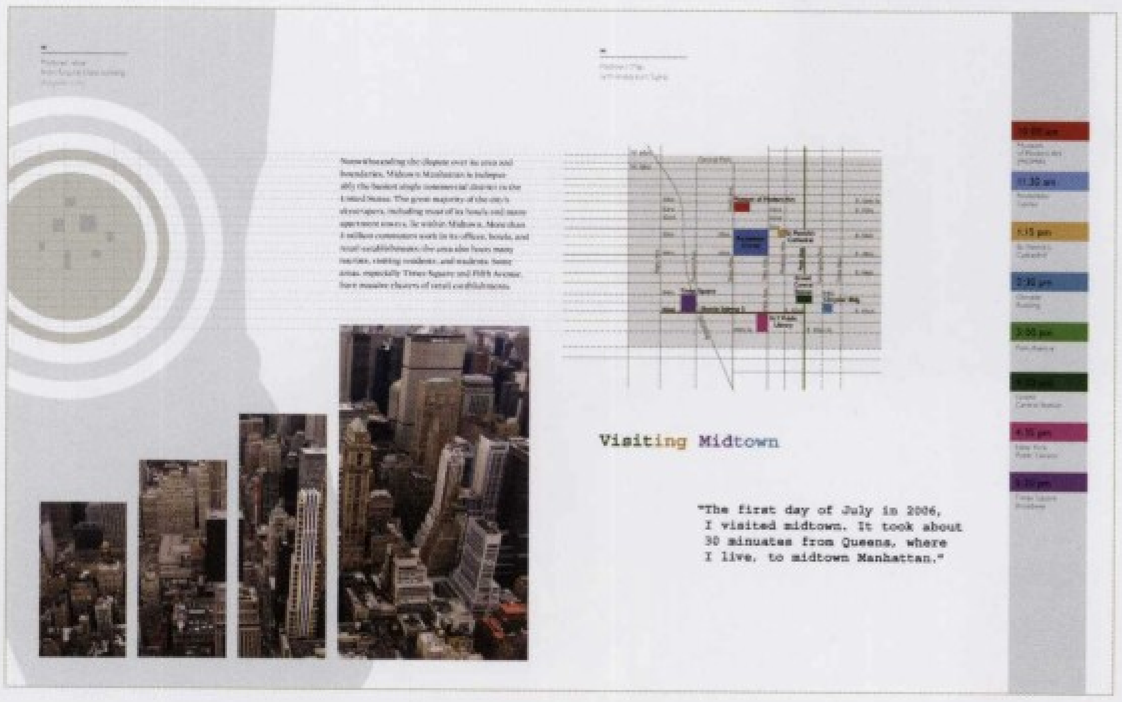


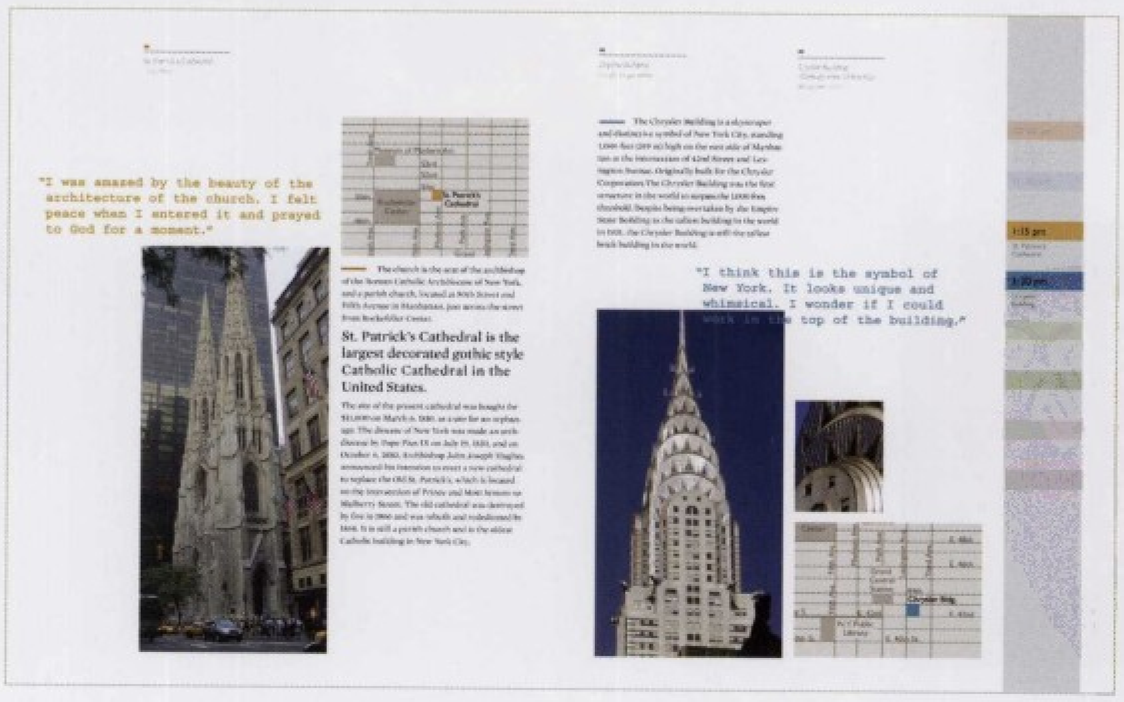
我们对色彩及其纯度和明度的感知，均受到色彩面积大小的影响。在白色的基底中，橙色的细线条要比粗线条和方块的明度低，纯度也比后面二者的低。

如果这些相同的元素被置于一个黑色的基底上，呈现出的效果也一样。

色彩的故事：给色彩编码 在复杂的视觉环境中，我们除了可以利用色彩来区别不同的元素或出版物的不同版本之外，还可以用于区分不同的信息。比如，设计师可能会为平面元素和字体编排的元素设立一个调色板，以帮助读者区分文字构成，包括标题、副标题和正文，或区分不同部分的信息。或者，设计师也可以设立一个综合调色板，来区分以段落的色彩和题目为基础的所有元素。这个调色板可以选用一个相对统一的基本色调，比如稳定的偏暖的中性调子，而改变强调色即可。

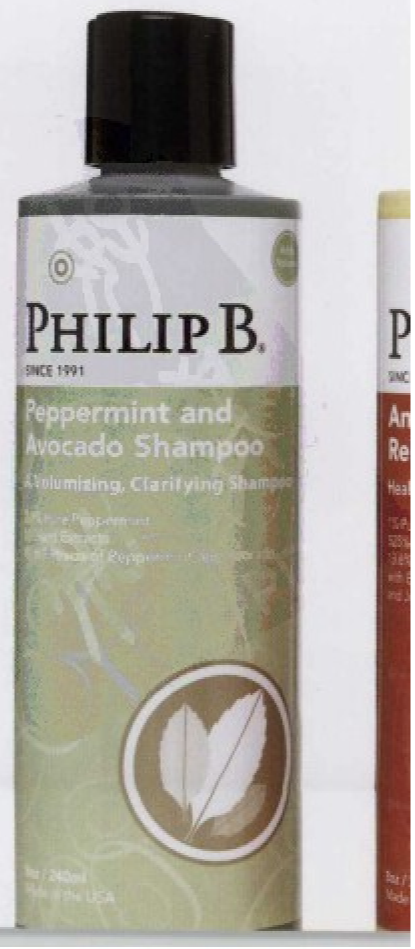
对色彩可以进行编码运用——用色彩来区别部分或构成——或用色彩





在这本关于纽约近邻的书中，色彩发挥着信息一样的作用。在鸟瞰图中，每个区域所用的色彩都不一样，各个区域被清楚地区分开来；在详细图中，每个区域对应着一个特定的色彩，表示目前聚焦的区域。色彩不仅把相关的文字与区域位置联系起来，而且还以时间顺序在页面右侧标注了来访这些区域的时间。

Myung Ha Chang，美国视觉艺术学校



来联系部分或构成。色彩的编码，可以作为应用色彩的一种体系。如果要做到切实有效，色彩编码必须非常简单并且易于辨别。色彩用得太多容易产生混淆，因为观看者被迫去记忆多种色彩所一一对应的信息。一系列相关色相的色彩编码——例如深蓝色、浅蓝色和绿色——可以帮助在一个整体信息中区分出子信息，但要确保观看者能感知到这些色彩之间的区别。进一步拉开色彩之间的差异，可以有助于营造不同的色彩感觉，例如，当向绿色添加黄色的时候，深蓝就会偏向紫色。



在这两张名片上，设计师除了运用点状网屏来形成视觉效果外，还运用了具有区分作用的色彩关系。

Sagmeister，美国



每一套小册子都是以一种色彩关系归类摆放在一起。左上角的小册子是以纯度和冷暖归类；右边的小册子是以明度和冷暖归类，而位于前景的小册子则是互为补色关系。

Leonardo Sonnoli，意大利

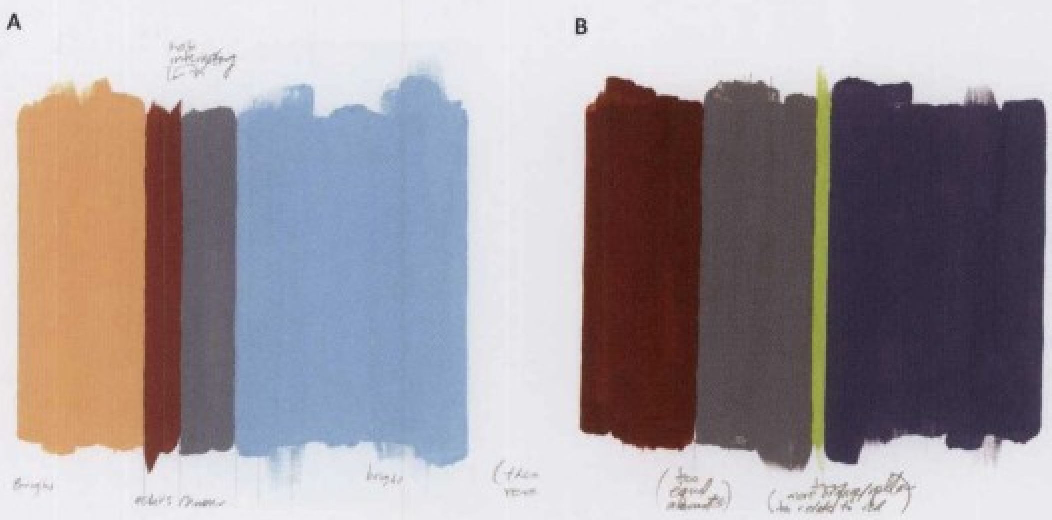


这一系列产品的色相都不同，但它们的纯度均类似。

AdamsMorioka，美国

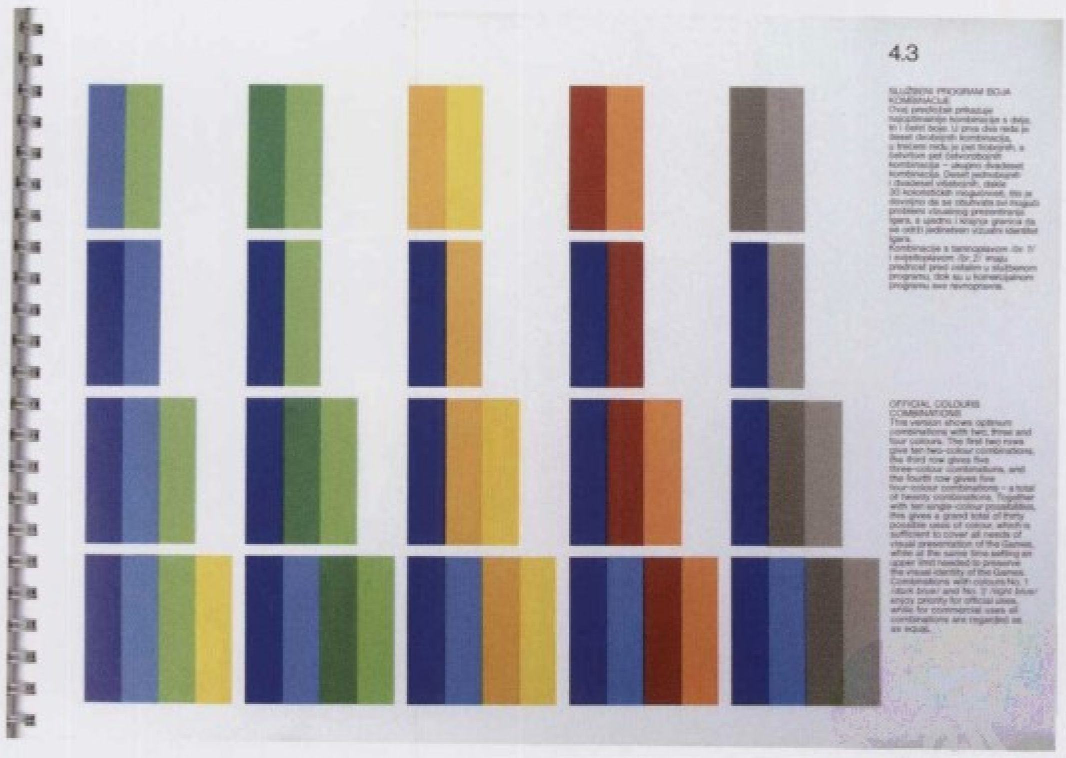
色彩比例 在一个系统中设立一定的灵活性向来都是非常重要的事情。从这一点来说，一个系统中的构成，例如一本家谱，可能会随时发生变化，或者会产生一些新的成员需加入到这个系统中。

再者，系统的不同部分应相互区分，保持一个清晰的同类关系；这样，颜色编码不仅可以帮助观看者快速区分不同的成分，而且还增强了系统的统一性。有一种方法是，设立若干种色彩和若干个图形元素，在这些元素之间变换使用这些色彩。这些色彩可以具有相同的色相，但所含的明度和纯度不同；或者，选择互为分裂补色的色彩强烈的色相。所选用的色彩的数量，以及它们的关系的接近程度，将由这个系统中需要描绘的成分的多少来决定。



研究色彩有助于加深对色彩的理解，而不只是单纯地为某个设计选取色彩那么简单。图示A，表示色值与不同色温的色彩扩展之间的关系；图示B，这表明色彩饱和度与不同色温的色彩扩展之间的关系。

Jross Design，美国



这张页面来自一本企业识别手册，描述了调色板上的色彩如何与系统中基本的企业识别色彩，即中明度的蓝色结合起来的。配色的明度和纯度关系均受到严格控制，因此使得蓝色的颜色一直保持为最深的颜色，并且纯度也最高。

Studio International，克罗地亚

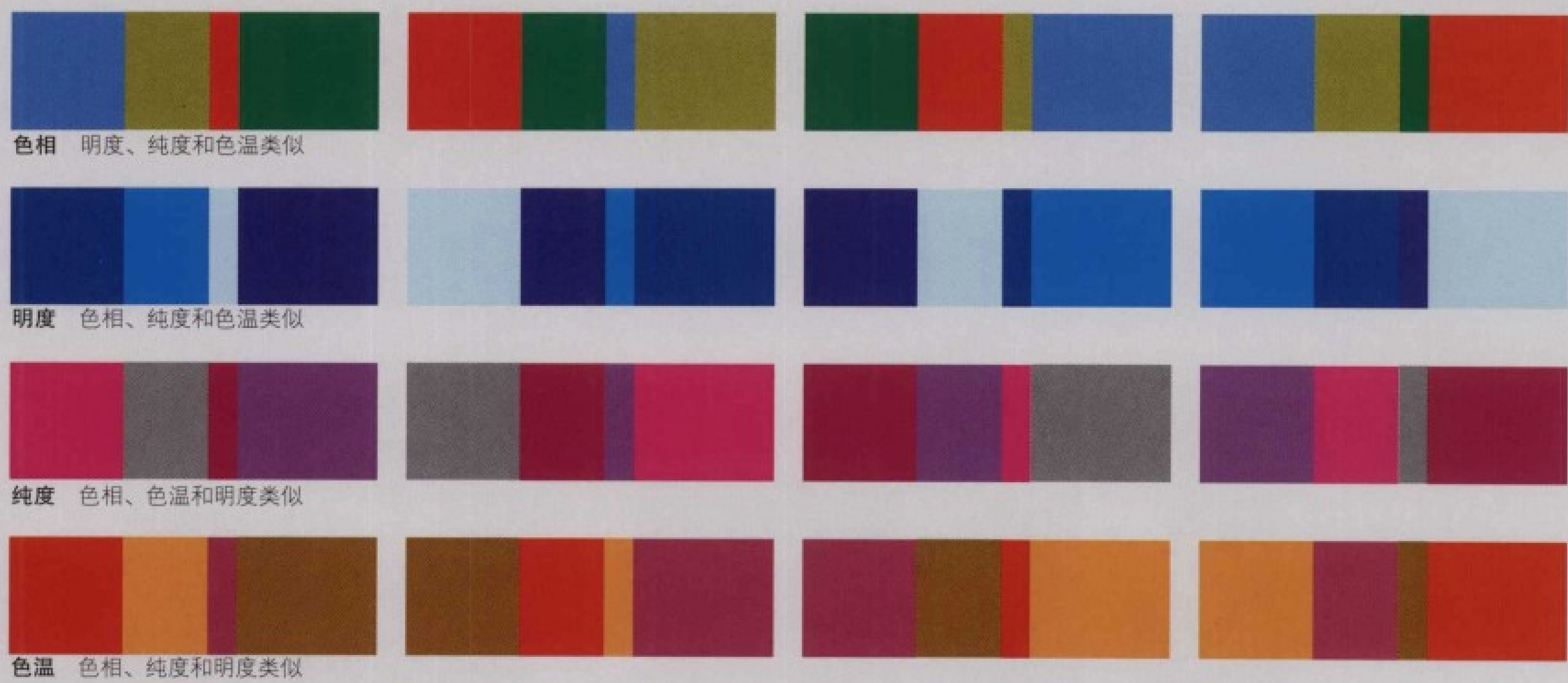


把类似色组合在一起，可以产生一个非常灵活而一致的颜色编码系统，正如这个包装系统一样。如图，每种包装材料都用了两种类似色把特定产品对应在这个系统中——蓝紫色和浅绿色，红色和橙黄色，以及紫红色和橙色，且每个包装盒的基本色之间又是类比的关系。

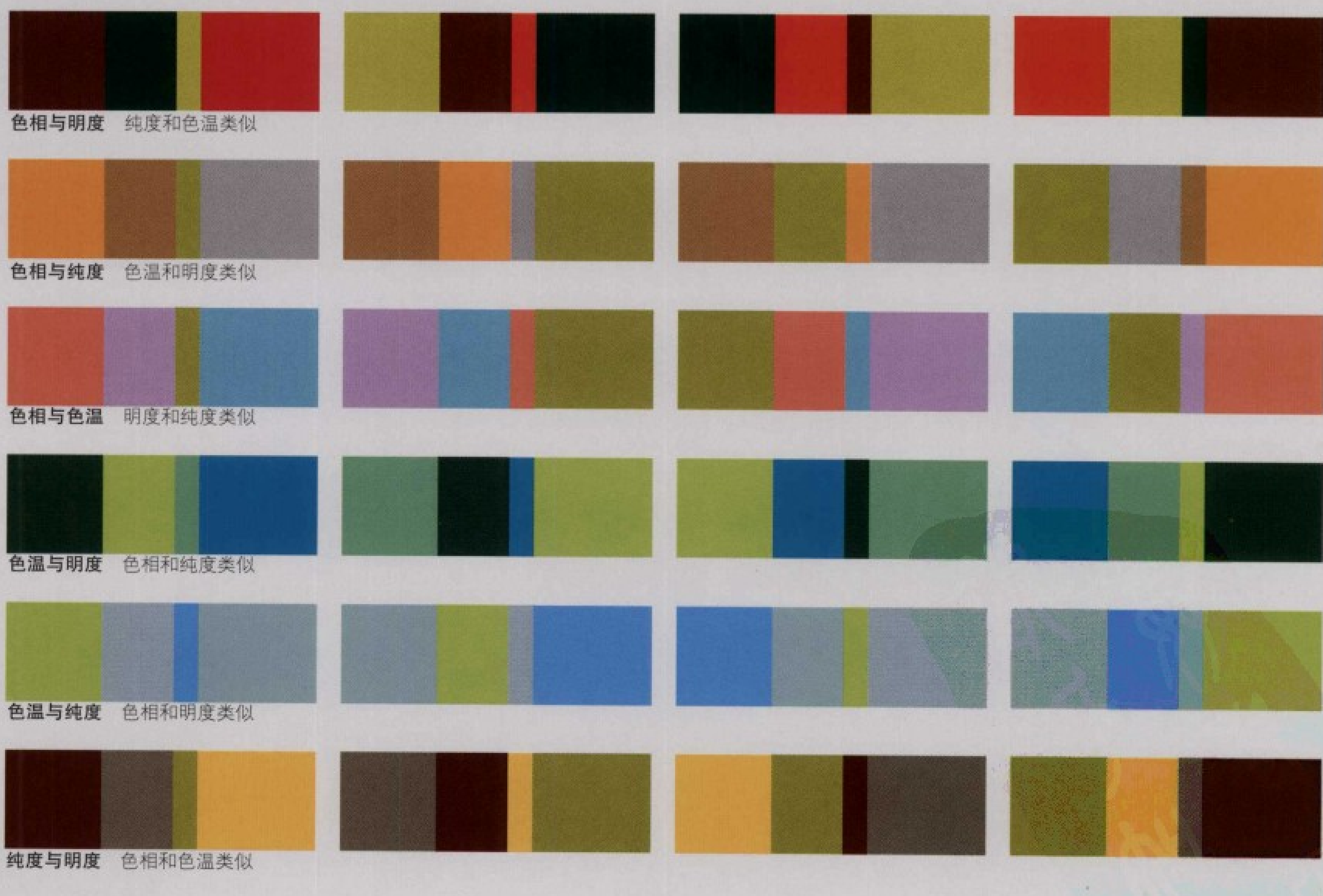
A10 Design，巴西

色彩识别
色彩的相互影响
色彩体系
情感与信息

单变量体系



多变量体系



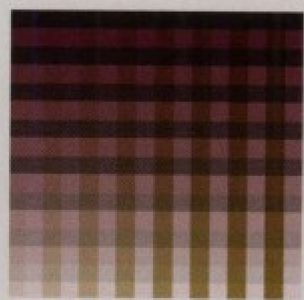
图示为简单的色彩比例系统，说明了不同色彩编码的基本关系。构成内的各个间隔距离全部统一；各系列的编码系统标准都不相同，而在每一系列的编码体系内，色彩元素在不同比例的间隔中又产生位置的变化。

有限的色彩系统 虽然许多项目或设计要求全彩印刷或者四色印刷图像，而选择用特定的着色油墨即专色，提供了令人兴奋的可能性。专色不会受到小本经营和低预算所限制，甚至精心选择的两种色彩的调色板就足以达到传播的要求，并能进一步把材料统一成整体。这种方法对于品牌设计尤其有用，油墨的相互关系可以用来区分不同的出版物，并加强该品牌的身份识别。

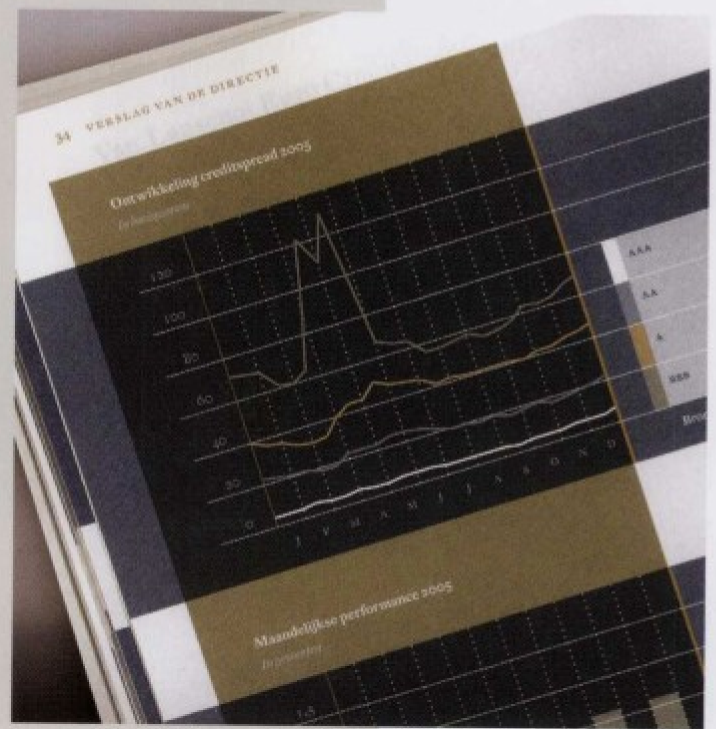
当设计师仅使用两三种色彩油墨时，最应该注意的就是选择具有动态的相互作用的色彩。例如，采用两种互补色来印刷一件作品，最有可能就是凭直觉形成互补效果。它们的互补



把黑色油墨替换成另一种色彩的油墨，即使在单色作品中，也能让本来平凡的作品获得一个额外的亮点。

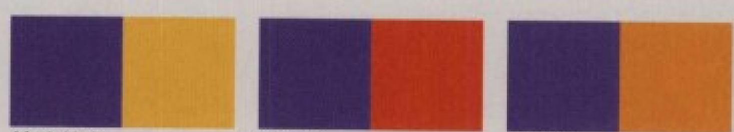


以明度和纯度为考虑对象选择两至三种色彩。总之，油墨的颜色越深，明度和纯度越接近，可能获得的色彩组合的范围就越广，它们的潜在对比也就越大。



在这份详细的金融报告中，把专色叠加印刷，即在文字和平面元素之间创造了丰富的色彩作用。

UNA(Amsterdam) Designers，荷兰



精确补色

近补色
冷色

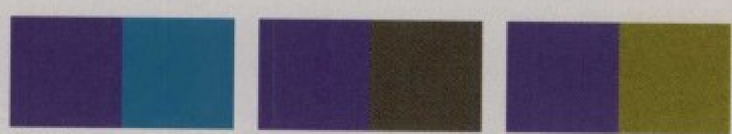
近补色
暖色



分裂补色

类似色
纯度相同

类似色
纯度不同

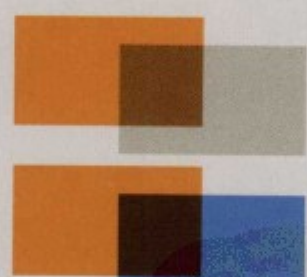


类似色
色温改变

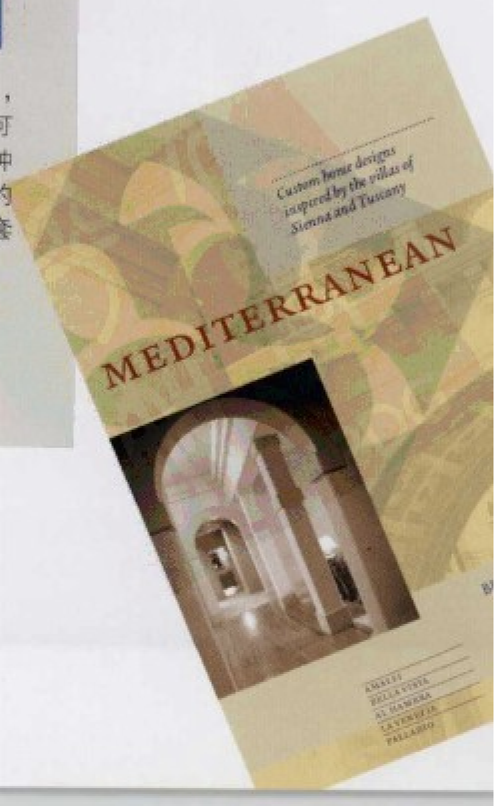
精确补色
明度相同
纯度改变

近补色
明度不同
纯度相同

把一种特定的蓝色与一系列油墨色彩结合，产生了多种可能性。



将橙色和另一种色彩结合，产生了不同的着色和套印可能性。请记住，油墨是一种减色色彩体系；油墨组合的颜色越暗，或密度越大，套印的明度和纯度也就越低。



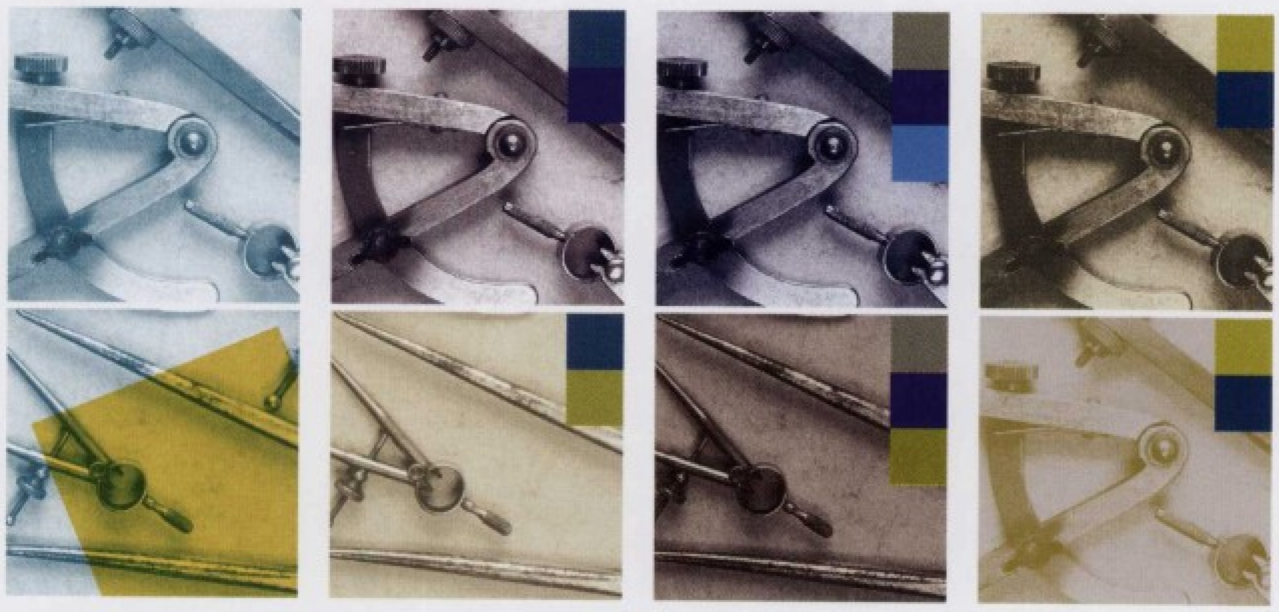
色特点不需要十分严格，也就是说，比如用蓝色和橙色；放宽这种关系可以创造出有趣的组合，但却能让它们的内在对比保持不变，例如蓝紫色和橙色。

许多印刷油墨都是半透明的，所以设计师可以有多个选择，不仅让每种油墨都以高浓度来印刷——或者使它们“着”上色，以提高它们的明度——还可以以高浓度或以色彩组合的形式把油墨进行叠加印刷。把一种油墨叠加印刷于另一种油墨上，叫做“套印”，并且套印之后还会产生新的颜色。根据所选基础色彩油墨的不同，所产生的第三种颜色还会在色相、纯度和明度上发生变化；通常所产生的第三种色彩的明度和纯度都较低。然而，如果基础油墨纯度非常高，套印的色彩的纯度也会非常高。

阶调值发生变化的摄影作品或图片是探讨油墨着色的最佳材料：一张图片可以用一两种或更多的专色来印刷，油墨以不同程度作用于图片的不同阶调值部分。因而设计师得以按照客户的意思来改造图片，丰富图像、文字以及其他平面元素之间的色彩对话，并且将图像尽可能地结合到品牌的色彩信息当中。



当给文字着色时一定要注意，特别是高明度的文字。让印刷厂打印样张，以检查文字和图像的着色效果，虽然产生额外费用，但可以确切地看到在实际的印刷中所发生的情况，还是值得的。

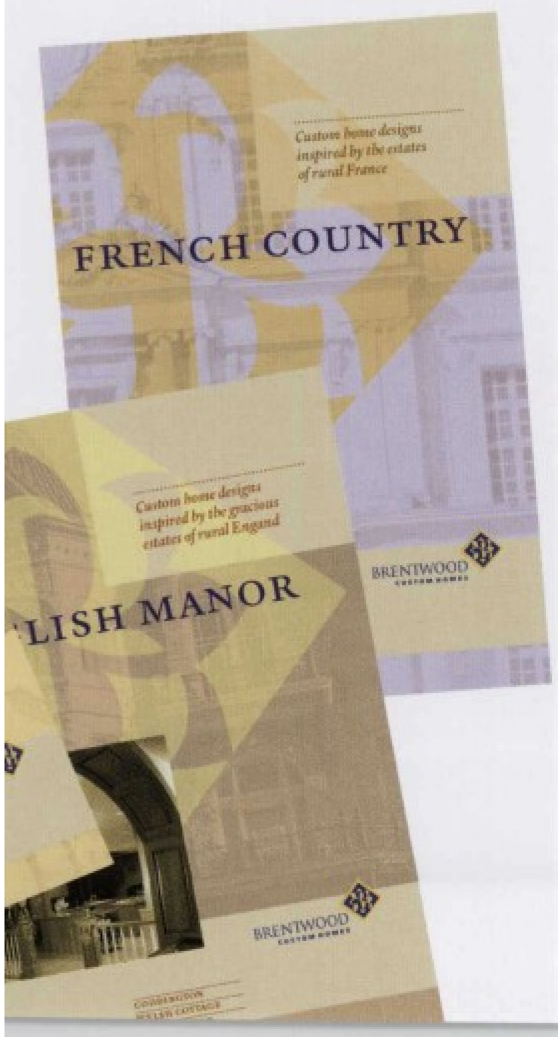


单色套印 即采用单独一种油墨色彩来印刷图像。上图中上方的图片被直接印在了白色基底上；下方的图，单色套印覆盖在基底色之上，同时，基底色也改变了单色套印的效果。

双色套印 当一张图片是用两种油墨色彩印刷时，就是双色套印。上图中上方的图片用了两种近似的油墨色彩来印刷，由此突出了它的全部的阶调值；而下方图的图像则用了两种截然不同的油墨色彩来印刷。

三色套印 类似于双色套印，是用三种不同的色彩油墨来印刷。如上面两幅图片用的油墨色彩中有两种相同，区别就在于第三种色彩油墨。

通过使用图片处理软件，可以对图片中适用于特定阶调值的特定的油墨色彩进行调整。在上图中，用于双色套印的两种色彩的分布极为不同。上方的图中，第一种色彩的阶调值偏低；而在下方的图中，第一种色彩的阶调值偏高。



三色套印的色彩组合，不仅统一了系统的构成，还对不同的产品加以区分，并强化了品牌的核心身份识别。标志的色彩保持不变，而所有构成似乎与标志都具有内在关联，并且构成彼此之间亦具有内在联系。

STIM Visual Communication，美国



在这张招贴画中，在已经印刷的现成画面上，再套印一块红色的色块，意味着既要考虑成本，又要能产生有趣的视觉效果。透明的油墨使被套印的图片透出一种朦胧感。

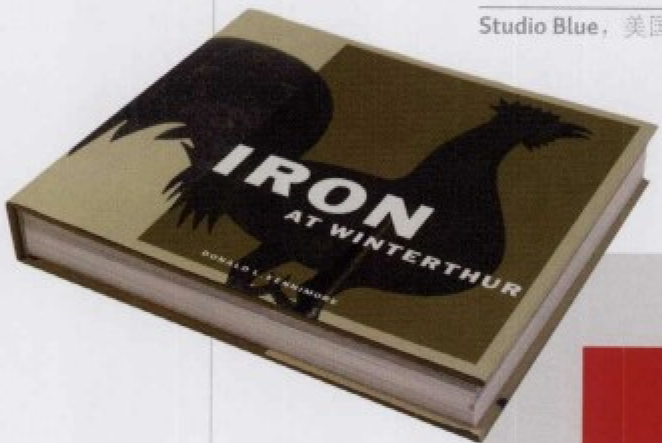
Brett Yasko，美国

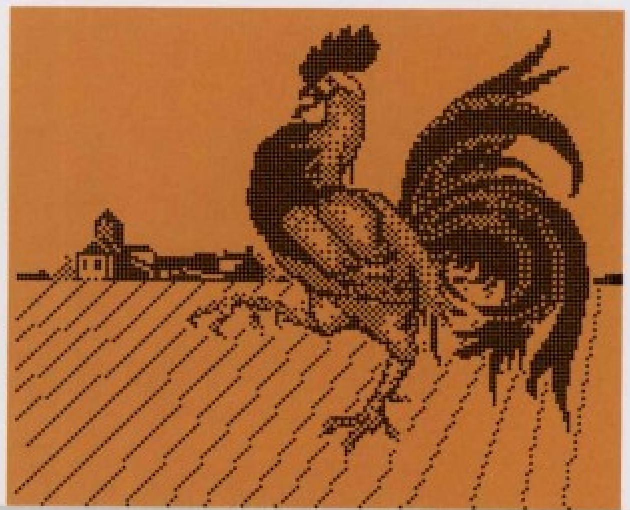
色彩心理学 色彩含有丰富的心理信息，可以用来影响内容，包括图像和文字等。色彩的心理特性与人类的体验具有本能和生物学上的深度联系。波长不同的色彩对我们的自主神经系统具有不同的影响。例如暖色中红色和黄色的波长比较长，因此当它们进入我们的眼睛和大脑时，我们需要更多的能量来处理它们，随之增加的能量和新陈代谢速度可以解释为一种刺激。相反，冷色的波长比较短，例如蓝色、绿色和紫色，处理它们所需要的能量远远小于暖色，因此冷色可以减缓我们的新陈代谢速度，使人宽心，具有镇静的效果。

然而，色彩的心理特性还与观看

深色的橄榄绿和褐色可使人联想到历史，尤其是对于摄影照片而言，左图的这张照片在拍摄初期就被点染上了浅褐色和橄榄绿。

Studio Blue，美国





一只公鸡出现在一个色调温暖而富于动态的橙色基底上。

Apeloig Design，法国

鲜明的红色是最引人注意的色彩之一。红色在极大程度上刺激了我们的自主神经系统，可引起“对抗”或“逃避”的刺激反应，使人产生饥饿感或冲动感。红色具有热情和刺激的感觉。

蓝色因为波长短而具有镇静的作用，给人以安全感；蓝色使人联想到海洋和天空，给人以可靠和深远的感觉。据统计，蓝色是所有色彩中最令人喜爱的色彩。

黄色使人联想到太阳和温暖，让人感到快活。与其他色彩相比，黄色在空间中有前进感，并且还会使其周围的色彩都生动起来。黄色可促进有条理的思考和持久的记忆力。比较明亮而偏绿的黄色使人产生焦虑感；深黄色使人联想到财富。

褐色使人联想到泥土和木头，使人产生舒适感和安全感。褐色具有可靠的心理特性，并且因其含有有机的品质，给人以永恒的感觉。褐色具有粗糙、生态和勤恳的自然特性；它朴实的特性给人以可靠和坚韧的感觉。

紫色有时让人感到妥协，也让人感到神秘和难以捉摸。紫色的明度和色相极大地影响着它的传播：接近黑色的深紫色，易让人联想到死亡；暗淡的并且呈现为冷色的紫色，例如薰衣草色，易让人产生梦想和怀旧的感觉；色相偏红的紫色，例如紫红色，显得生动而积极；梅子般的紫色使人感到迷人和有魅力。

绿色的波长最短，是光谱中最让人放松的颜色。它易让人联想到自然和草木，使人有安全感。越明亮的绿色，越显得年轻而充满活力。深绿色暗示了经济的稳步增长。偏向于中性色的绿色，例如橄榄绿，让人联想到泥土或土壤。然而，在某些背景下，绿色还易让人联想到疾病和腐朽。

把红色、黄色混合在一起，橙色给人的感觉与这两种颜色的本来所具有的特性大同小异——既有红色的活力和刺激，又有黄色的温暖和友好。橙色让人感觉外向和冒险，但有时又让人感到不太可靠。较深的橙色可引起分泌唾液的反应，给人以奢侈感。较明亮的橙色易让人联想到健康、新鲜、品质和力量。颜色不深不浅的橙色，活跃程度减弱，但仍然保留了一定的考究，给人别致的感觉。

中性色、灰色让人感到不明朗，但也显得正式、有品格以及权威。灰色缺少彩度特有的情感，显得冷淡、孤零或暗示着不可企及的财富。灰色，尤其是银灰色，易让人联想到技术。银灰色代表的是精确、支配、能力、老练和产业。

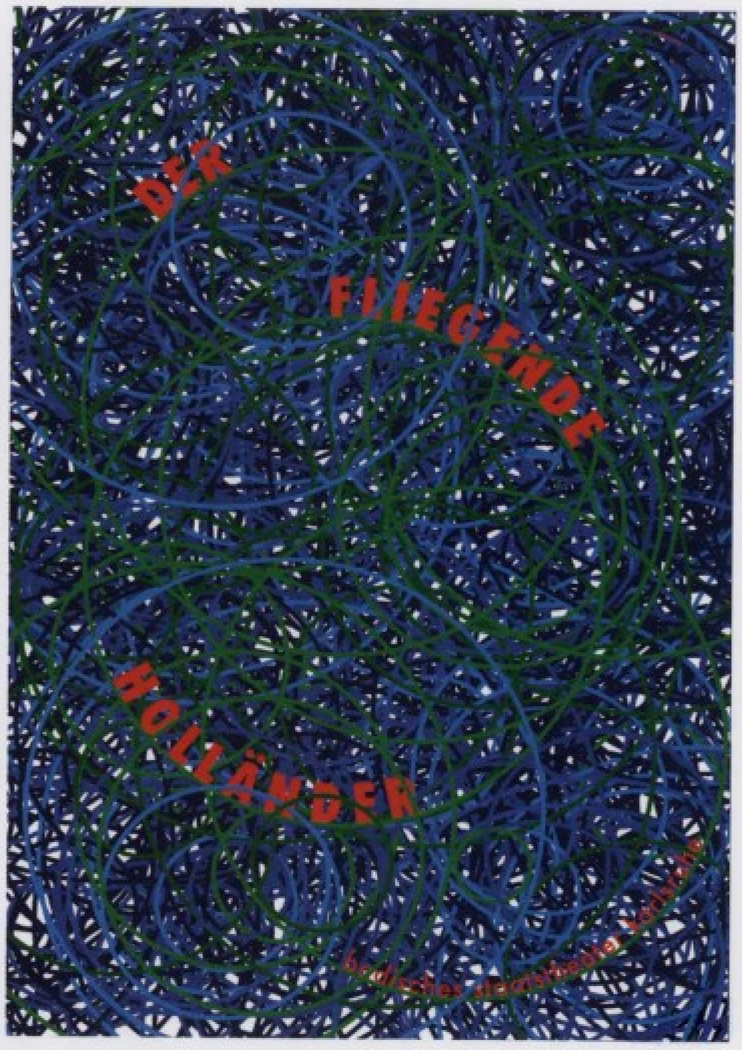
者的文化背景和个人经历有很大关系。许多文化背景下的人们把红色等同于饥饿、愤怒或能量，因为红色容易让人联想到血肉和暴力。形成对比的是，素食者会把绿色和饥饿联系到一起。在西方文化中，即以基督教为信仰主流的背景下，人们把黑色与死亡和悲恸联系在一起，而信仰印度教的人们则把白色与死亡联系在一起，基督教则认为白色代表着纯洁和清白。因为西方文明的历史原因，西方人们认为紫色代表的是权力、地位和奢侈。在许多文化背景下，人们把蓝色与水以及生命联系到一起，还常常把蓝色理解为与精神层面或与沉思相关联，想必也是因为蓝色让人联想到水和生命的缘故。

毋庸置疑，为一件作品中的文字分配色彩，可以通过把色彩所产生的相关联想和文字信息联系起来，以达到增添含义的目的。一个标题或题目运用一种色彩，与运用另一种色彩相比，有可能会传递出了一些额外的信息，也有可能使传递的信息或含义截然不同。我们在为文字选择色彩的同时，还要考虑哪种色彩能与传播目的达到完美契合。



褐色显得可靠而有力量，保护了正在生长中的绿色植物。

Sohyun Kim，美国爱荷华州立大学



蓝色和蓝紫色是冷色，它们的颜色类似于水的颜色。在这张招贴画中，它们的宁静的特性象征着海洋，与热烈运动中的红色标题形成对比。

Gunter Rambow，德国



在西方的文化背景中，红色、金黄色和深绿色组合在一起，会使人联想到冬季假日。

BBK Studio，美国

黑色代表不可知和极端，是可见光谱中色彩最强烈的颜色。它的密度和对比度尤其突出，但它在空间当中既无前进感也无后退感。黑色所具有的不确定的特性让我们联想到虚无、外太空，或者在西方的文化背景下，黑色象征着死亡。神秘的黑色让人感到正式、孤高，暗示着权威、优越、高傲和尊贵。

在减色的色彩模式中，白色呈现出所有色彩的波长，而在增色色彩模式，白色则表现为无色。这两种色彩模式为白色的权威、纯洁以及力量的含义打下了基础。白色是所有色彩光的混合体，象征着精神的统一和力量。白色在构成中如果处于色彩活动的周围区域，尤其是在具有终极对比度的黑色的周围时，白色显得宁静、庄严和纯洁。

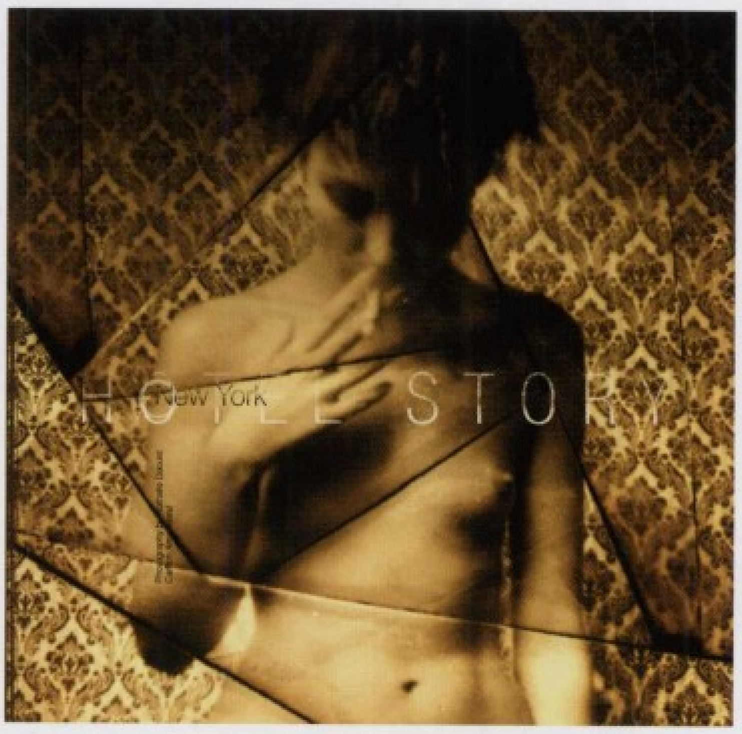


淡黄色、橙黄色和紫红色使人联想到卡塔尔的文化背景，同时还使人联想到太阳、能量和幸福。

VCU Qatar，卡塔尔

改变色彩，改变含义 因为色彩可以如此强烈地引起情感反应，它对图像包括抽象和具象图像的影响，应引起设计师的极大关注。

首先，是“自然色”的问题，这种以经验为根据产生的事物的色彩在观看者当中引起了情感反应。例如，一个管理者身穿蓝色制服可给人以亲切感，但如果他的制服是深灰色，极可能给人以傲慢和不可靠的感觉；如果他佩戴一条绿色条纹领带，会给人以缺少经验的印象，但佩戴一条纯红色的领带，则能给人以威信和自信感。其次，全面处理图像的色调平衡——包括暖色或冷色，强烈或暗淡，浅绿色或浅蓝色等——通常会改变图像的心理特性。最后，要把色彩应用到文字或抽象的形状元素中，设计师必须预先进行充分的联想，色彩作用于形状后，观看者的大脑是如何来解析这些色彩的。

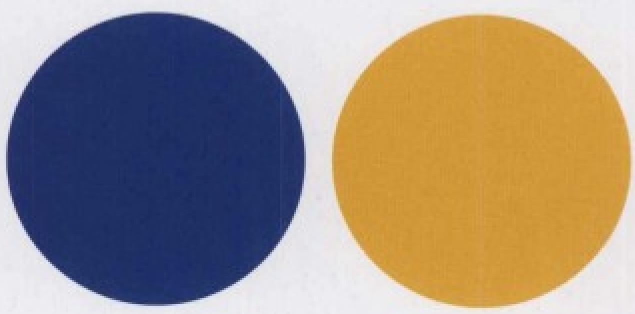


在这张经过加工处理的摄影照片上，丰富的棕褐色增加了它的碎片和历史特征；其较低的明度使人产生一种阴郁和沉思感。

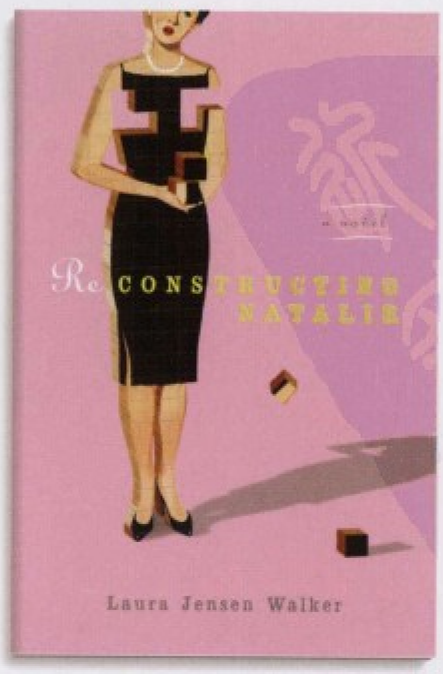
Thomas Csano，加拿大



色彩可以强有力地改变文字表达的情感，有时强化了文字的含义，有时又抵触或改变了文字的含义。如图，柔和的色彩，尤其是呈现为冷色或低纯度的色彩，增强了“quiet”（安静）一词的含义。有趣的是，当“quiet”被赋予鲜明的色彩时，反而更加醒目而得到青睐。



观看者在试图辨认一个图形并因此分配它某些含义时，他们往往会在欣赏造型的外表之后就把注意力聚焦于色彩上——但这两种信息几乎是同时产生的。结果，色彩的信息对观众的感知产生了巨大的影响。比较上图两个点，猜猜哪一个表示太阳，哪一个表示地球。



粉红色常常让人联想到女性的温柔。该书运用粉红色来唤起一段时期，在这段时期里，普遍流行着粉红色与女性相关联的观点。

Red Canoe，美国

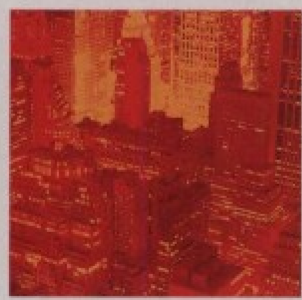
A



B



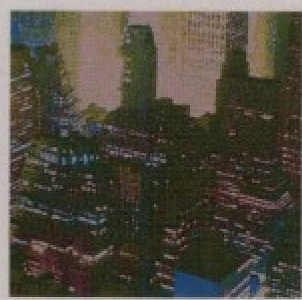
C



D



E



对照片的色彩进行处理将会改变观看者对图像内容的心理感受。当原图（A）被处理为黑白图（B）时，它变得更像是记录性照片；如果利用鲜艳的颜色进行双色套印（图C），照片就呈现出超现实主义的特点；打破照片的色彩平衡，要么使人感到清新爽朗（D），要么感到阴沉昏暗（E）。



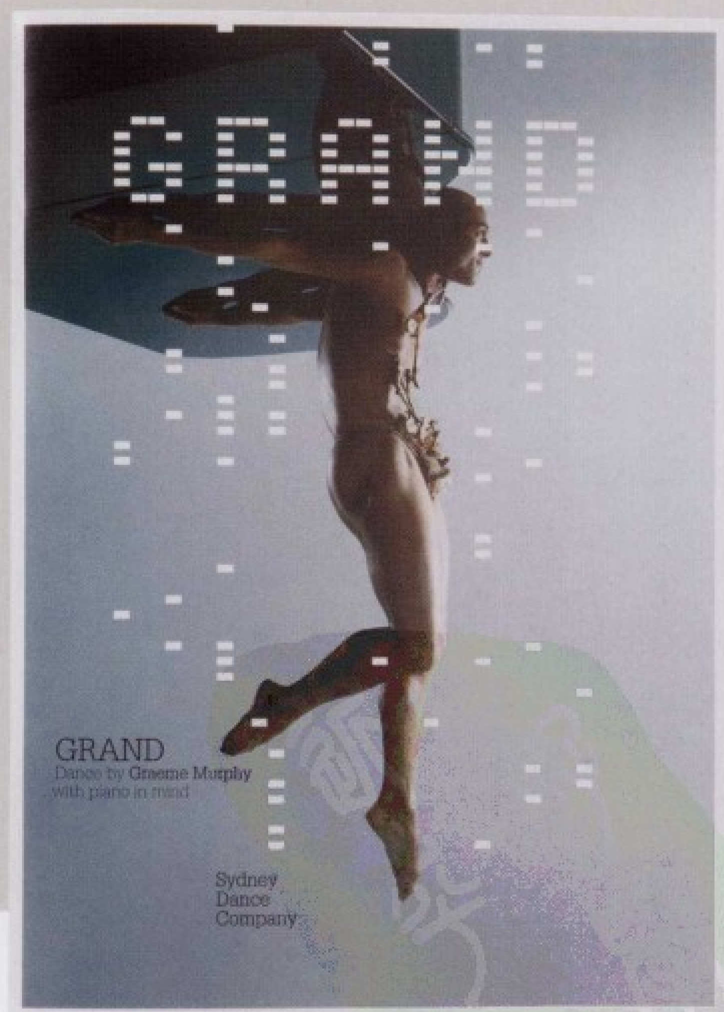
如果照片上出现了人，要改变照片的色彩，人的肤色效果显得极为重要。有些照片改变了色彩后能增添生气或趣味，但有些照片则在无意中增添了消极的含义。在上图的例子中，把照片调成浅绿色后，照片中的人表现出病态的特征，而把照片调成浅蓝色，则使人的肤色显得冰冷，死气沉沉。



这张照片通过提高或降低四色印刷油墨的密度，来调整和增强色彩平衡和色彩的纯度。如上图从左到右分别为：原图；减少青色，增加黄色；增加青色，减少黄色，并增加品红；稍微增加黄色，减少黑色。



类似于专色印刷中的双色套印或者三色套印，照片还可以通过CMYK四种颜色进行印刷的模式来改变色彩，这就叫做四色印刷。如上图所示，因为这张照片用了四种颜色（青色、品红、黄色和黑色），说明单幅照片可能产生的色彩变化是无止境的。再者，同一个设计中的不同照片也可以以不同的方式进行四色印刷。



蓝绿色的薄雾使照片中的人看起来就像浮在水里一样。

Frost Design，澳大利亚

CHOOSING AND USING T[YPE]

Typography is what language looks like.

字体编排就是使语言呈现出它的样子。

艾伦·路佩登（Ellen Lupton）
平面设计师，美国马里兰州立大学MFA设计项目主任

结构与视觉效果

风格的问题

文字的构成

肌理与空间

作为信息的字体

色彩如何改变字体

选择和使用字体

Chapter 3
第三章

The typographer's one essential task is to interpret and communicate the text. Its tone, its tempo, its logical structure, its physical size, all determine the possibilities of its typographic form.
The typographer is to the text as the theatrical director to the script, or the musician to the score.

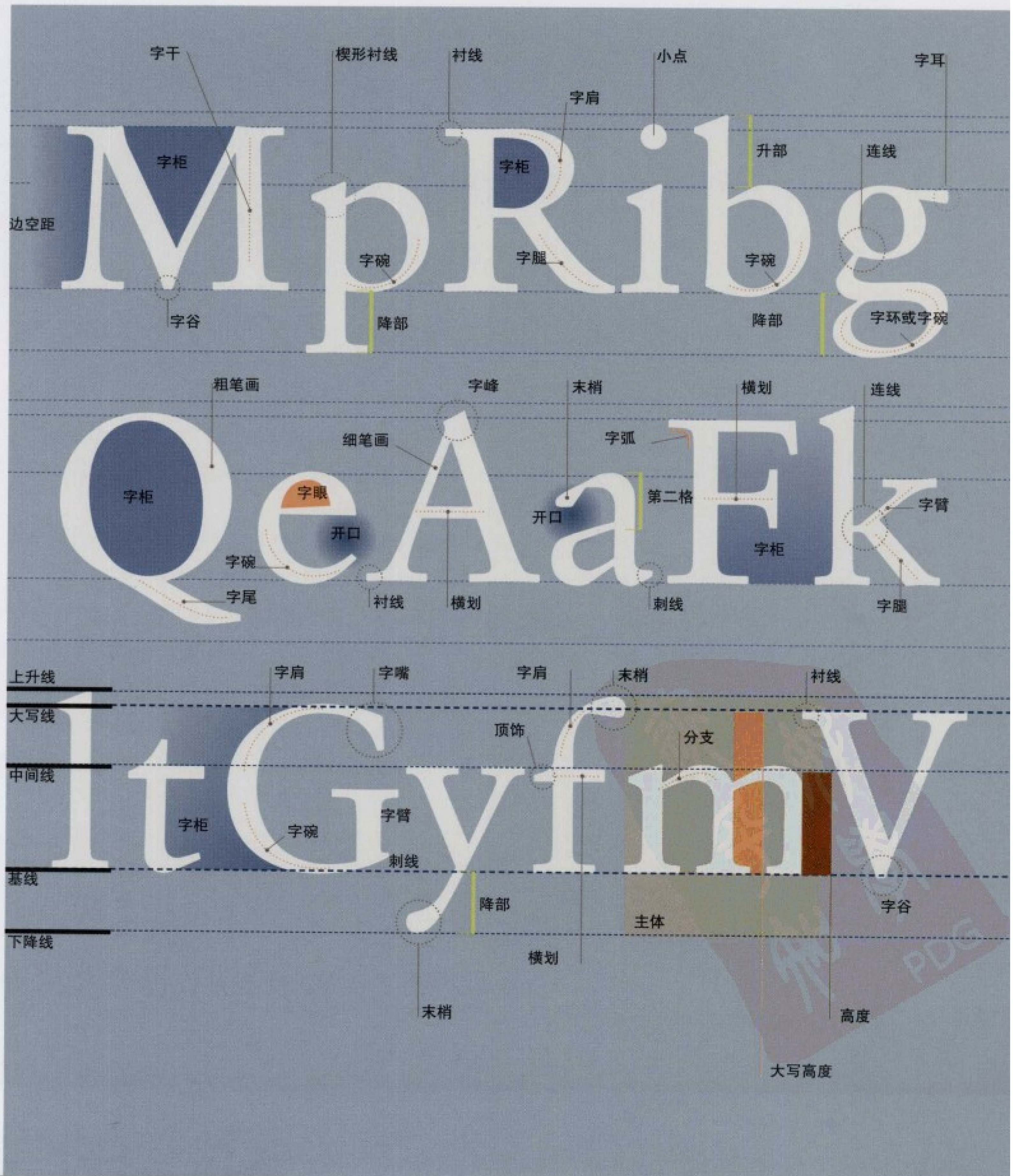
字体编排的一个基本任务就是解析和传播文本。文本的语调、节奏、逻辑结构和尺寸大小，这一切均决定了其字体编排的可能性。

字体编排设计师与文本的关系，正如同导演与剧本，或音乐家与乐谱的关系。

罗伯特·布雷哈斯特（Robert Brighurst）

字体编排设计师、诗人，摘自《罗伯特的印刷文字平面设计理论》，3.1版，Hartley & Marks出版社，2005年。

螺帽和螺钉 西方字母表中的字母创建自一个线条系统，该系统有着几乎是无形的错综复杂的关系。因为字母都是以标准的阅读尺寸来呈现，因此我们的眼睛所感知到的字母在字重、高度和字宽上都相同。这就是字体最关键的地方：格式的统一防止了我们在阅读过程中出现注意力不集中的情况。当把相同的字体放大，我们发现字符的高度、笔画的宽度和形状开始变得明显起来。对这些视觉问题设计师应敏感，并且理解它们对间距、编排、风格传播、易辨识性以及构成所产生的影响，这是至关重要的。

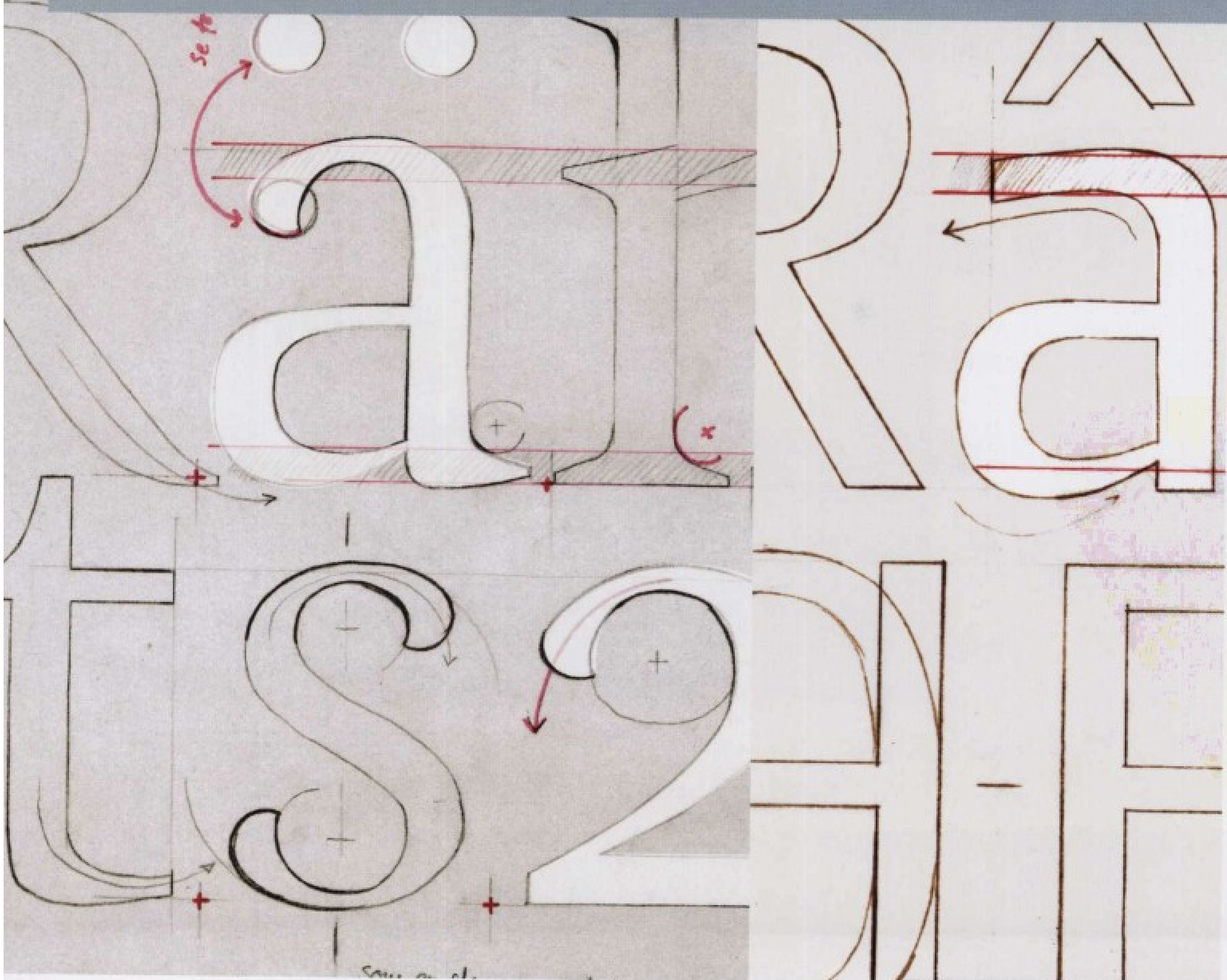


结构与视觉效果
风格的问题
文字的构成
肌理与空间
作为信息的字体
色彩如何改变字体



把字母放大后，我们发现设计师为了克服视觉特点并使字母统一而进行了微小的调整。不同的角度、笔画形状和字符尺寸，在放大字母之后都会变得非常明显，而一旦设置为正文的字号，这些差别几乎都消失不见了。字体设计师对字库中的字重和字宽的修订，情况也一样。





这是为一个企业设计的字体，在这些字型方案中，细节的相互关系一目了然。请注意字母的横划、字母的字宽和末梢形状。

E－Types，丹麦

字母的实形与空白：字距的视觉效果　字词、句子和段落中的字距，对于设置能最大程度地集中读者的注意力的统一的灰度值是至关重要的。每种字体都有其与众不同的笔画和空间韵律。字母的实形与空白之间的关系定义了特定字体的最佳字距，从而也定义了字词之间、字体线条以及段落之间的最理想间距。

通过观察组成字词的字母，我们发现了能表明字词是以何种字距出现在特定的字体及字体大小中的线索。在正文部分设置统一的灰度值，有赖于对字母的排版，因此在字母内部以及字母之间甚至也会产生有效或无效的变化。把一系列字母编排得太紧凑，将会使字母内部的实形与空白，在视觉上要大于字母之间的实形与空白，

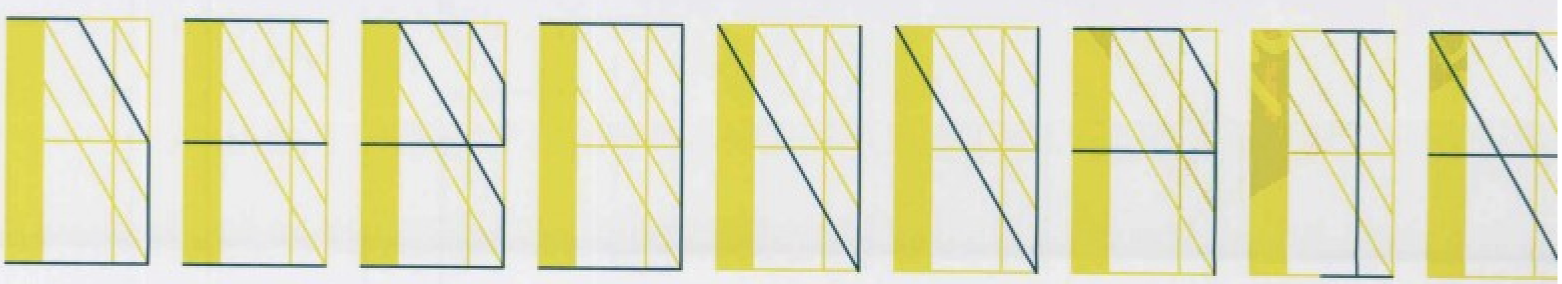


在这个标志中，宽松的字母字距形成了一种比较独特的韵律，不仅使字母全部大写的字词易于辨认，而且还避免了某些字母组合（例如X和P）在字距正常的情况下反而容易产生的字距问题。

Panone Design Associates，美国



上图展示的是Univers字体在常规字重下的视觉字距，及其与数学字距过于紧凑或过于松弛的情况作比较。最理想的间距（第二行）显示了黑（笔画）和白（空白的部分）之间、字符内部和字符之间的韵律的一致变化。在字距过于紧凑的例子中，暗点比较明显，在这个例子中，字符之间的笔画比字符内部的笔画显得更为靠近。比较一下具有常规字距的字体和Univers字体的粗狭身体（A）、有衬线斜体（B）和具有高度对比的现代衬线字体（C），注意每种字体的笔画和字柜的内在逻辑关系以及它们的最佳字距。



结构与视觉效果
风格的问题
文字的构成
肌理与空间
作为信息的字体
色彩如何改变字体

因而会在行中产生明显的暗点：字母的外部笔画相接触的地方将从视觉上彼此粘连在一起。而另一种极端情况是，把字母编排得过于松弛，将会使字母成为一个个单独的元素，脱离了行，并成为可辨识的独立的造型，因而难以划分出字词。均匀地排列字母，可使黑和白呈现出一致统一而又富有韵律的变化，使字母的实形与空白以相同的节奏从左到右不断重复。

要获得间距均匀的字体，其主要的难点在于字母都具有不同的密度。不同的字母其色调也不同，或淡或暗，或浅或深。而能加剧这种现象的还有笔画的不同方向的运动和空白的大小和形状变化。有些空白非常开阔，有些非常狭窄，而有些则因为特定字母的笔画关系而显得非常不均匀。为了修正这种不统一的现象，数字字体在编程过程中在不同的字母组合之间或增加了一些空间，或减少了一些空间，其增加或减少的程度主要依据组合的字母来决定。这些组合在一起的字母叫做“紧排字母对”，该编程提供了大多数的字型组合情况。但是对那些电脑无法做到的不寻常字距的修正，将仍需设计师来完成。

LIQUID

LIQUID

不要忘记在研究一个个字体的基础上对字体元素所需要的字距进行评估。某个字词当中的字母可能会产生一些无法解决的问题，一般是因为它们极其不对称和字柜较深的缘故，或者是因为整个字词的密度问题。当使用一个字词或长度合理的短语时，我们需要花些心思来修正它们的字距。如上列举的单词，对于L留下的巨大的字柜，我们真的无力改变什么。但为了使它不那么“赫然醒目”，应把该行的剩余部分排列得比较宽松，而又不能超出正常范围，目的是把L的字柜所产生的影响减小到最低程度。

To To

Ty Ty

Tr Tr

We We

Wo Wo

Ae Ae

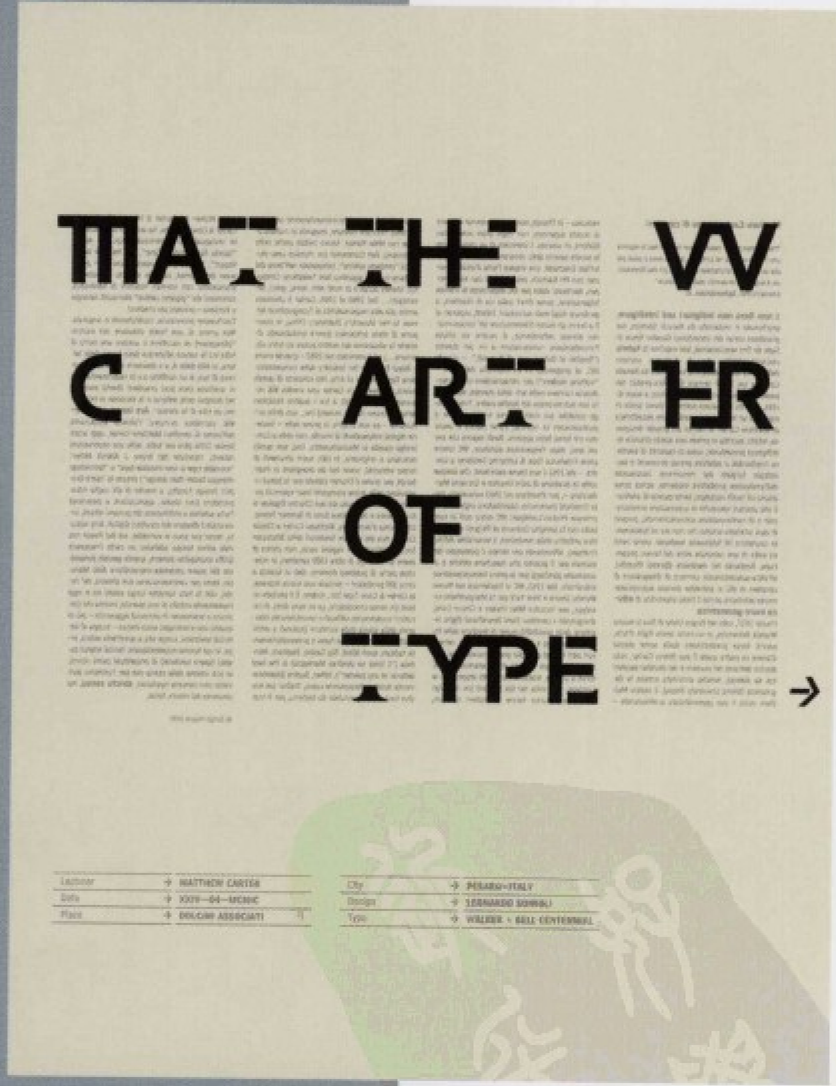
Pe Pe

把上述字母组合之间的字距变紧凑或变松弛，可以修正它们内在构成所出现的笨拙的空白。例如，把小写字母y向左移动到T的横划下方，使它们之间的字距与之后的字母在视觉上保持一致的字距。

TYPOGRAPHY
The art of designing with words and letters

TYPOGRAPHY
The art of designing with words and letters

大写字母在字宽和字形上比小写字母显得统一，而且它们在视觉上也较为密集；要加强它们的外观和易辨识性，设置的字距应稍微大于正常值。



设计师通过改变标题文字的字距，把两种不同的内容——演讲人的名字和演讲题目——融合到一个结构当中。

Leonardo Sonnoli，意大利



在这个标志中，极细的蓝色笔画的形状和韵律不断地发生着变化，垂直的黄色笔画在蓝色笔画的后面形成了笔画与字柜的统一的韵律。

Thomas Csano，加拿大

Trips Trips Trips

如上列出的是同一个单词的三种不同字体，均为36磅。旧体衬线字体显得最小；其小写形式按比例具有小x字母的高度。因为无衬线字体的小写字母比大写高度大，因此显得比较大；而右侧的现代衬线字体也是一样的道理。

Spacing must change at different sizes.

Spacing must change at different sizes.

Spacing must change at different sizes.

相同的一句话，先是设置为14磅，然后设置为6磅。如果不加以调整的话，磅数较小的字体的字距将不适合辨识。增加字母之间的字距后将能极大地改善它们的可辨识性和外观。

Type changes when printed positive or reversed from color.

Use a face with uniform stroke weights for knockouts if possible.

Especially if it's small! You might also want to **beef up the weight of small, knockout text elements.**

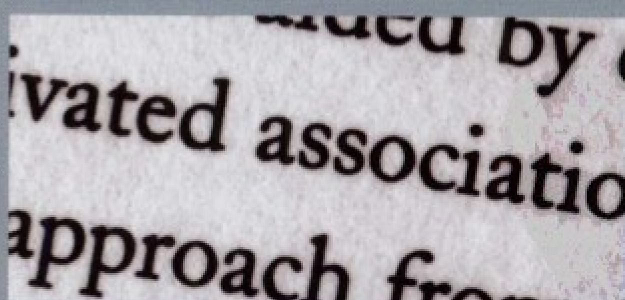
Type changes when printed positive or reversed from color.

Use a face with uniform stroke weights for knockouts if possible.

Especially if it's small! You might also want to **beef up the weight of small, knockout text elements.**

一个字体无论具有什么样的磅数，它的笔画的分量在浅色调的背景下和在深色调的背景下将显示出不同的视觉大小。一般而言，反白的字体会显得尺寸较小，也较为密集。具有小x高度、对比强烈或笔画极端细小的字体，通常需要稍微加大，以确保它们的笔画足以承接对可辨识性具有影响的油墨。





印刷会导致字母之间的字距问题，尤其是磅数较小的字母。当油墨被印到纸上时往往会有出血效果，导致字母之间和字母内部的空间无形中缩小。试图通过监控器来协助判断出适当的字距，这几乎是不可能的。激光打印和喷墨打印都会使字体显得些微膨胀，但与印刷过程中的又不太一样。设计师如果事先有印刷经验，将有助于判断这些间距问题。

72	M
60	M
48	M
36	M
30	M
24	M
18	M
14	M
12	M
10	M
9	M
7	M

在历史上，标准的字号度量使用的磅数度量系统，是以大写字母M的高度为基准。14磅以上的字号属于标题字号，一般用于标题或提要；14磅和9磅之间的字号属于正文字号；低于9磅的字号则用于插图说明。

M 72

M 60

M 48

M 36

M 30

M 24

M 18

M 14

M 12

M 10

M 9

M 7

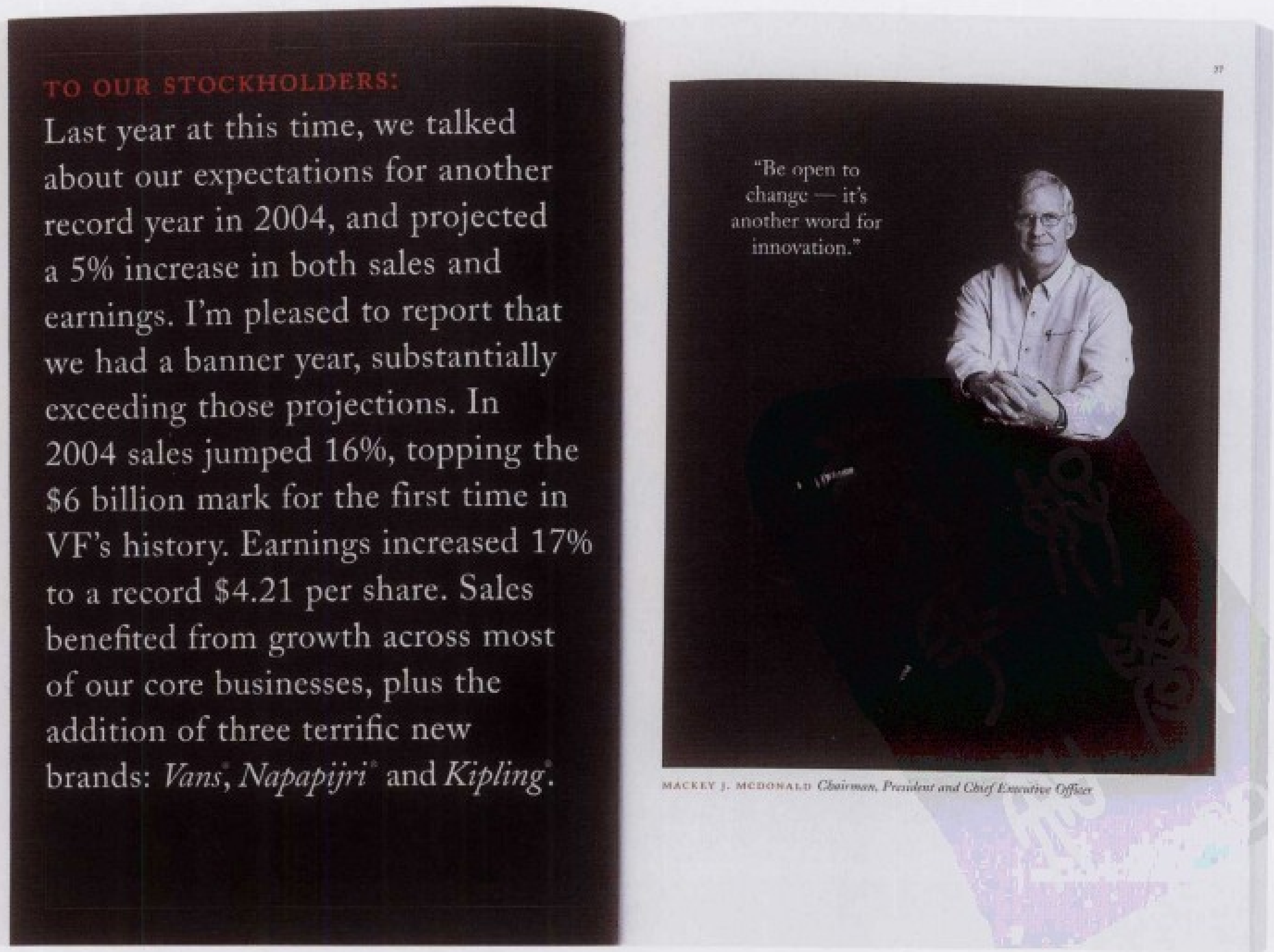
注意无衬线字体（左栏）和有衬线字体（右栏）在磅数相同的情况下表现出的大小不同。在设置一种特定的字体时，不要忘记评估字体的外观，通过这样来判断其字号是否合适，而不应单纯地以为9磅字就是适合阅读的。例如旧体字Garamond字体，如果设置为9磅，将难以阅读，而无衬线的Helvetica字体，其9磅就显得非常大。

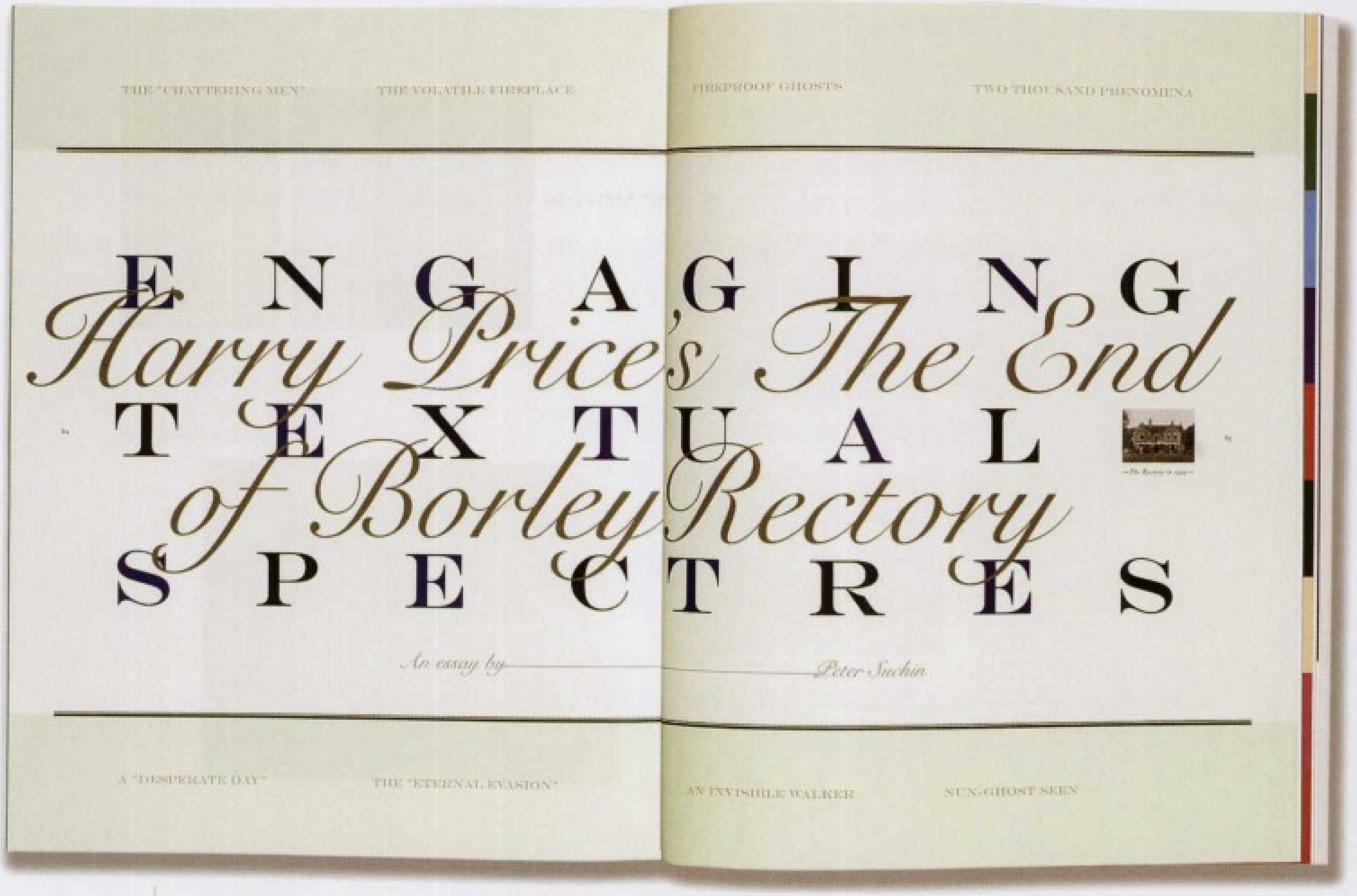
字号和字距 字体的笔画，对于我们感知它的尺寸大小具有影响。用字重相近的旧体衬线字体和无衬线字体来排列一个句子，尽管字号相同，呈现出的尺寸大小却不一样。无衬线字体的x高度较大，导致的差异是：它的小写字母的大写高度要比有衬线字体的大。所设置的字体大小和显示出的字体大小的差别将根据字体的不同而相差两磅到三磅的幅度。无衬线字体如Univers字体在字号为9磅的时候阅读起来非常舒适，但旧体字如Garamond3字体如果是9磅的话，尺寸将会显得非常小，难于阅读。当把Garamond字体设置为11磅或12磅时，其舒适效果才相当于9磅的Univers字体。

在设置正文的字号时，设置的字号比最佳阅读的字号大或小都将对字距产生影响。要使读者对长篇文本如图书、报纸和杂志的阅读感到舒适而有效，应把字号设置在9磅到14磅之间——这时字体的肌理成统一的灰度，并且字型不会过大，不会导致其细节部分被感知为视觉元素。适合阅读的字号的最佳字距的意思是字体的笔画和空白呈均匀变化。当字号变小时，字距也必须减小，使眼睛能清楚地区分字母。而在另一种情况下，如果字体的字号减小到了适合阅读的范围之外，字母之间的字距也必须缩小。

在这幅跨页上，较大的字体需要比正常情况排列得稍微紧凑一些，以便占据因字体的磅数增大而显得比较明显的字柜；因油墨会稍稍减小反白的笔画的粗细程度，而紧凑的字距则弥补了油墨的扩展。然而，字号较小的插图说明就排得比较松弛。

And Partners，美国

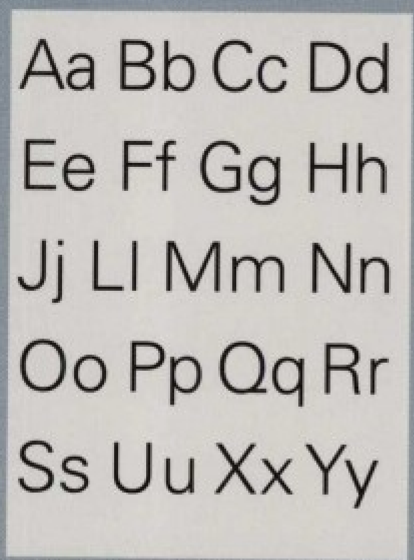




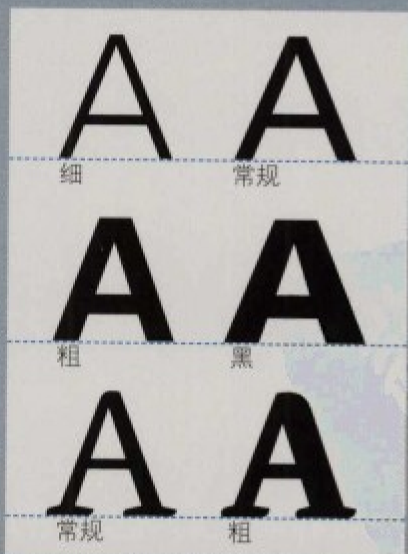
任何字体的风格化或者中立化，都是相对而言的，这一点与色彩的相对性尤为相似：任何字体如果其旁边出现了比较有风格的字体时，就会变得偏向中性效果。如图，这两种字体的笔画粗细的对比度相同，但它们的末梢形状、笔迹、字宽和字形却都截然相反。这两种字体都具有一定的风格，但书写体与全大写的有衬线字体相比，则显得更具风格。

CHK Design，英国

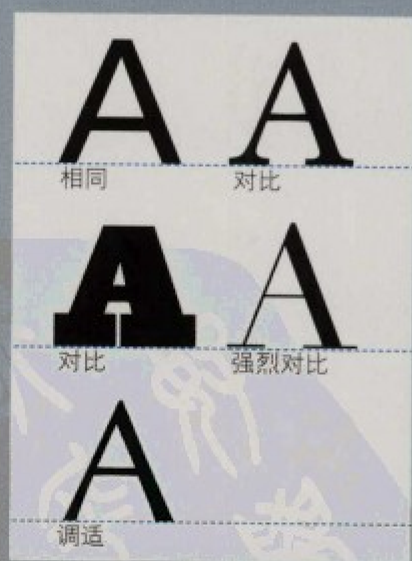
风格的问题
文字的构成
肌理与空间
作为信息的字体
色彩如何改变字体



大小写 西方字母表中的每个字母都以大写或本性随意的小写形式呈现。大写字母需要在其字母之间增加字距，才易于阅读。小写字母比较变化多样，在文本中可以比较快速地辨认出来。



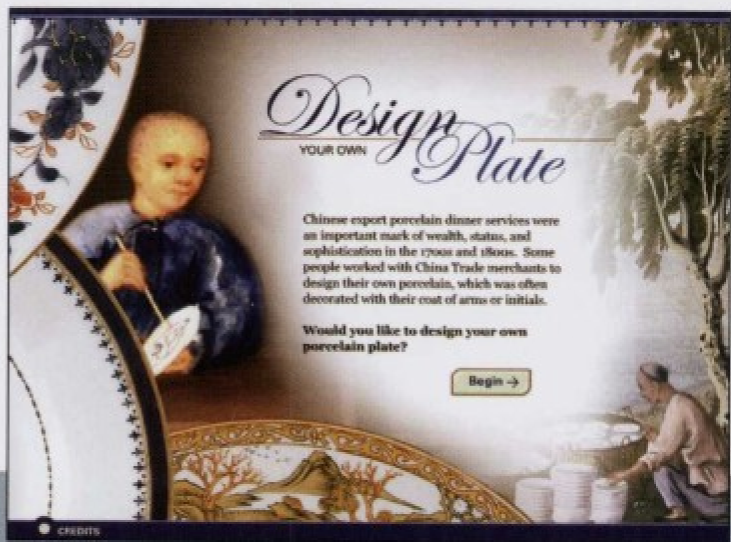
字重 笔画的整体粗细，相对于大写字母的高度而言，是会改变的。细、常规、粗和黑的笔画呈现出逐渐加粗的变化，界定了一个字体样式的字族。字重的变化不仅有助于增加视觉对比，还有助于区分信息成分的层次关系。



对比 一种字体的字母笔画可以在字重上统一一致，也可以变化显著；笔画变化越大，字体的对比就越大。笔画间的对比，例如从细到粗的突然变化，叫做调适。这类情况的发生，指的就是字体的笔迹变化。

视觉变化 所有字体的字型都是在其原型的基础上变化而来，这些变化仅限于六个方面：大小写、字重、对比、字宽、字形和样式。字体设计师通过查阅字体的历史原型，对这六个方面进行了奇妙的改变和组合，从而创造了独具特色的字体样式，尽管这些字体在外观上发生了截然不同的变化，但却能传递出字母表中有关字型的相同的信息。随着时间的推移，不同的字体设计方法不断地得到发展、流行，后又被遗弃。因此，一定字体的构成要素往往携带了特定的历史时期、文化运动和地理位置的信息——有些字体让人觉得“现代”或“古典”，而有些则让人觉得具有“法国”或“英国”特色。更重要的是，字体设计不但能提供一种独特的客观存在的东西，从而传递出“画外音”，比如给人以快速或缓慢、冲动或优雅、肤浅或坚固的感觉，还往往呈现出一定的韵律，显得抑扬顿挫。

考虑到不是每个观看者都能在一个特定的字体当中感知到相同的信息，设计师必须根据不同的观众谨慎选取相应的字体。再者，把不相干的字体与主题结合——例如在一场电子音乐会的宣传中用一种古老的罗马大写字母——常常能在传播上增添一种令人惊叹的层次感。此外，字体的设计特征会影响它们的功能特点，使一定字号的字体显得更加清晰易读，或者它们在某些情况下也受到色调的影响。认知并理解字母变化的六个基本方面，是为一个设计作品挑选和组合适当字体的重要的第一步。





融合古典和花饰的书写体和中性有衬线字体的结合使用，不仅没有影响导航栏和信息文本的可辨识性，还从格式上与主题互为关联。

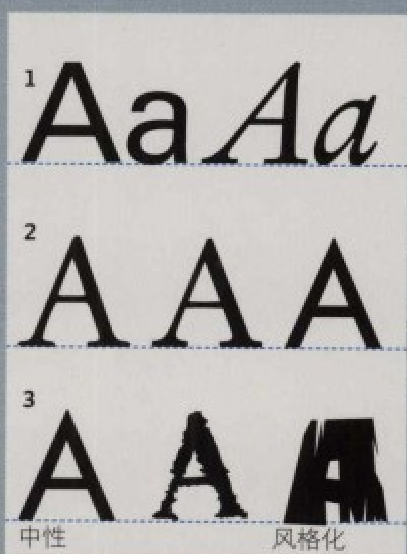
Swim Design，美国



字宽 在一种字体中，字母的比例字宽以大写字母M的字宽为基准。字宽较窄的字体被称为“狭身体”，而字宽较宽的字体被称为“加宽体”。

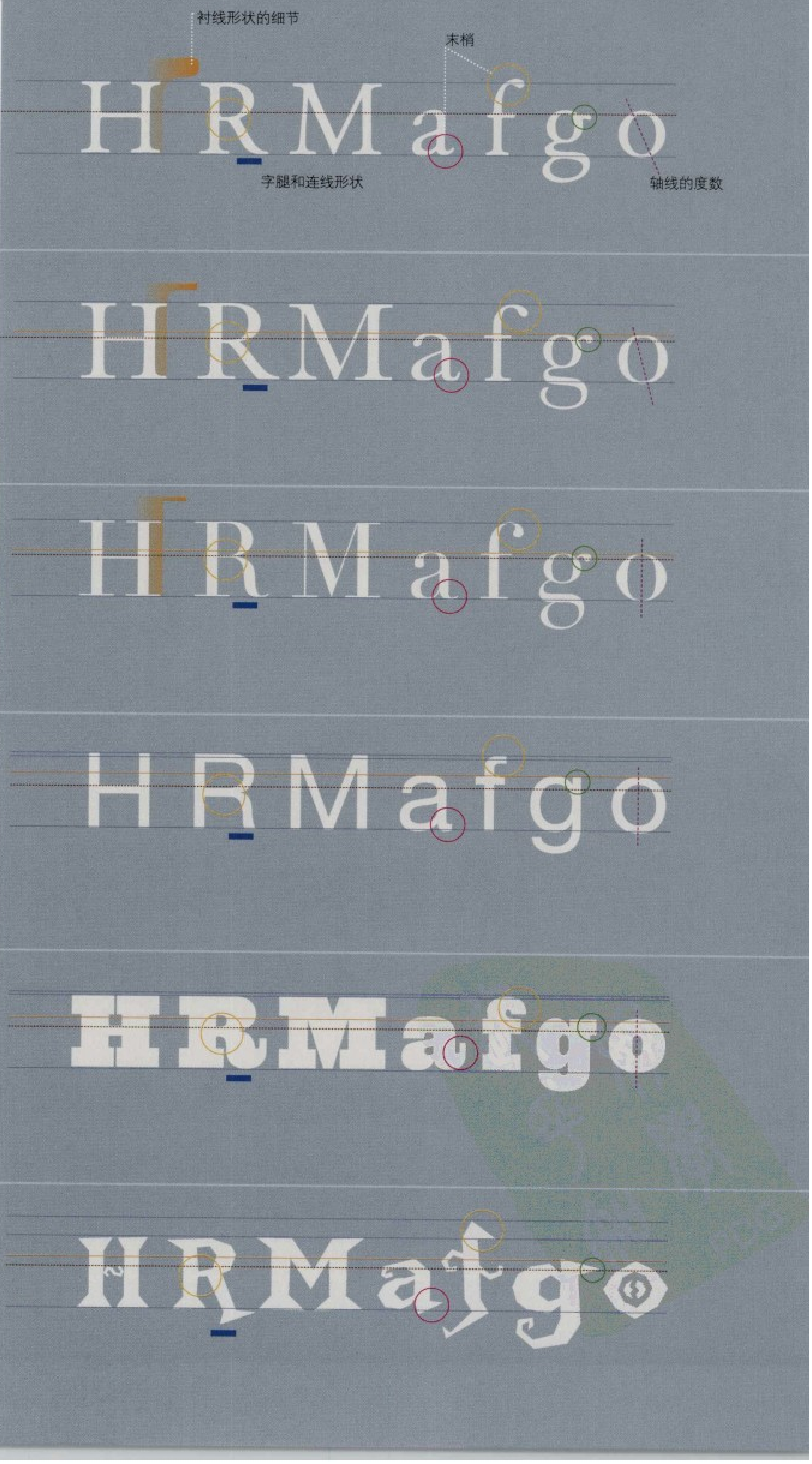


字形 罗马字母指的是其垂直线与基线成90度的字母，它们呈垂直站立状。由人文学者在文艺复兴时期创造的斜体字母，向右倾斜12度至15度，模仿了书写的倾斜度。



风格 这个词语描述的是（1）字体的两个主要分类：有衬线字体（字符笔画的末端有花饰）和无衬线字体（字符笔画的末端没有花饰）；（2）创造字体的历史时期；（3）字体的相对中性或花饰特点。中性字体与字体的基本结构最为接近，而那些特征被夸大的字体则属于风格字体、特殊字体或花饰字体。

旧体的x高度
用于与随后的字体
进行比较



结构与视觉效果

风格的问题

文字的构成

肌理与空间

作为信息的字体

色彩如何改变字体

旧体字体 以笔画字重的有机对比为特征——笔画是用毛笔或钢笔来设计而成；弯曲部分具有呈角状或倾斜的轴线；小x高度明显地定义了小写字母。字符末梢呈梨形，小写字母的开口较小。

过渡字体 这种字体显示了字体结构的演变。笔画的对比度得到极大地加强，且得到更为理性地应用——其韵律感非常明显。小写字母的x高度较大，轴线更为垂直，衬线更加锋利，也更加明显，字弧与字干连接迅速。

现代字体 笔画对比极其强烈——细笔画被减小得就像是头发丝，粗笔画则比较粗壮。弯曲部分的轴线完全垂直，连接衬线和字干的字弧已被移除，形成了朴实而雅致的接合点。小写字符中的衬线变得非常圆滑，反映了对比和环形的逻辑。

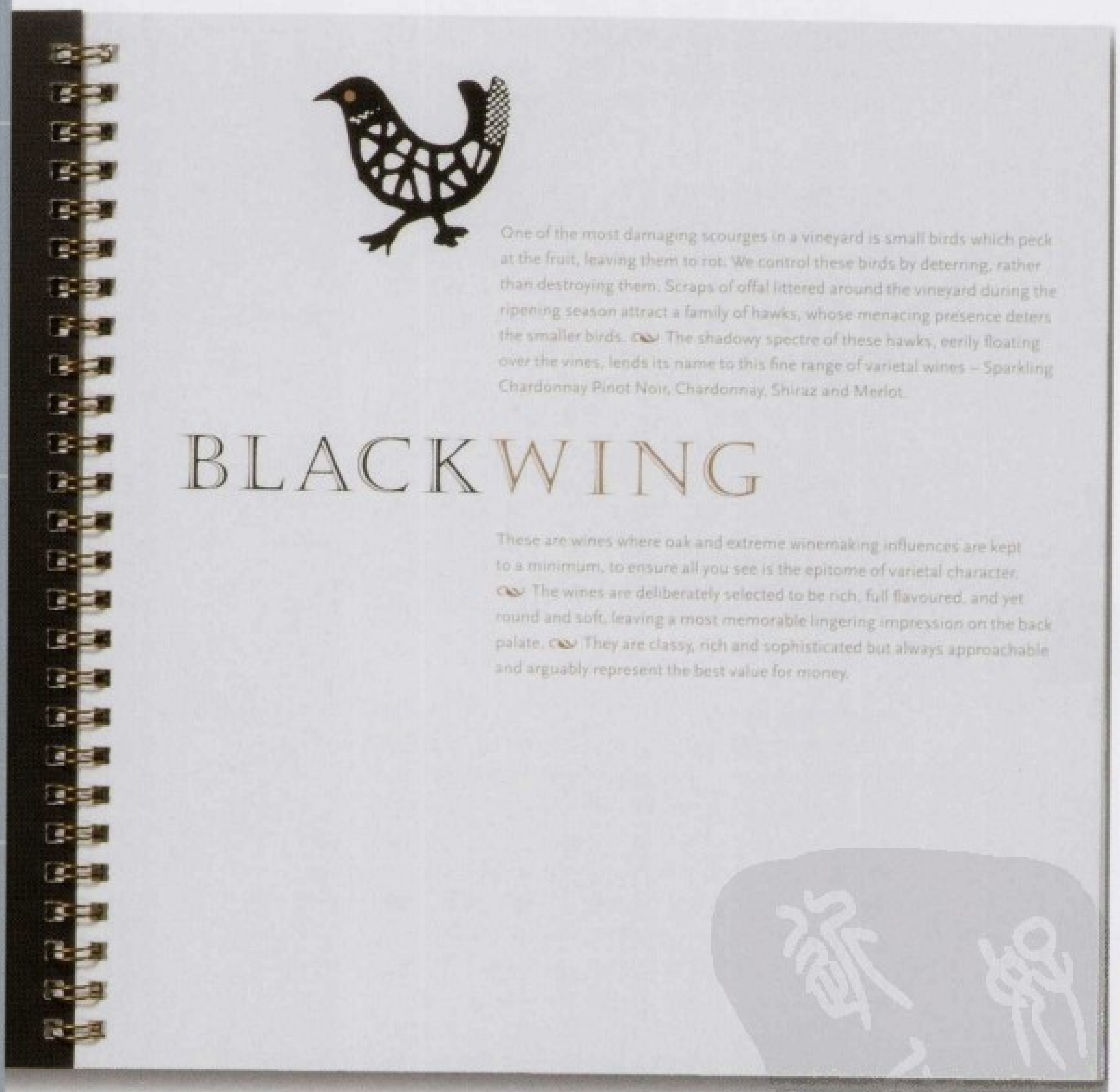
无衬线字体 这种字体是19世纪"标题字体"的产物，被设计为粗体、呈条状而无实质细节的样式。该字体没有衬线，字符末梢无任何花饰。它们笔画的字重统一，轴线完全垂直。无衬线字体在正文排版中显得比较密实，且在设置为小字号时亦能清晰辨认。在过去五十年里，无衬线字体被广泛地用于阅读文本当中。

粗衬线字体 粗衬线字体是另一种标题字体的产物，是把无衬线字体的粗体特征和有衬线字体强调的水平特征相结合的结果，其特征是笔画的字重全部保持一致。衬线和字干具有相同的字重，因此比较粗，粗衬线字体的字身比常规字体要宽大一些。

变体字体 这是一种稍显童稚、具有装饰效果以及充满童趣的标题字体。它富有视觉表现力，但不适合用于长篇的文本中。该字体包括如从书写获得灵感而创造的奇特而复杂的书写体，以及具有阐明或概念功能的特殊字体。

字体风格的分类 对字体进行分类有助于设计师抓住字体之间的微妙区别，便于以一种全面的方式对字体进行编排，并进一步为所设计的项目选择合适的字体。有时候，字体的历史或文化背景会给字体编排增添一种相关的传播信息。

然而，字体分类决不是一件简单的事情，尤其是我们传统的字体编排已经逐渐变得越来越富个性，并把历史上的正式观点融合到现代观点当中。比如德国设计师埃里克·施皮克曼（Erik Spiekermann）于1944年创造的Meta字体，就是一种具有旧体衬线字体特点的现代无衬线字体：笔画的字重有对比，主要笔画的字重有调适，小写字母g的轴线倾斜，并具有字碗。在过去几十年，人们发展了许多对字体进行分类的系统。然而到了今天，这些分类几乎都发生了变化，而仅有少数基本的分类保持不变。



鸟形图标意指一个特定的时间和地点，它具有自己的语言线条和语言版块。作为标题内嵌于段落间的大写字母与鸟形图标的线状特点形成呼应，但它们历史的关系也属于古典的大写字母。辅助说明的文本，是具有与大写字母宽比例相似的无衬线字体，但它们的粗细笔画所含的字重一致的对比却明显具有现代字体的特点。

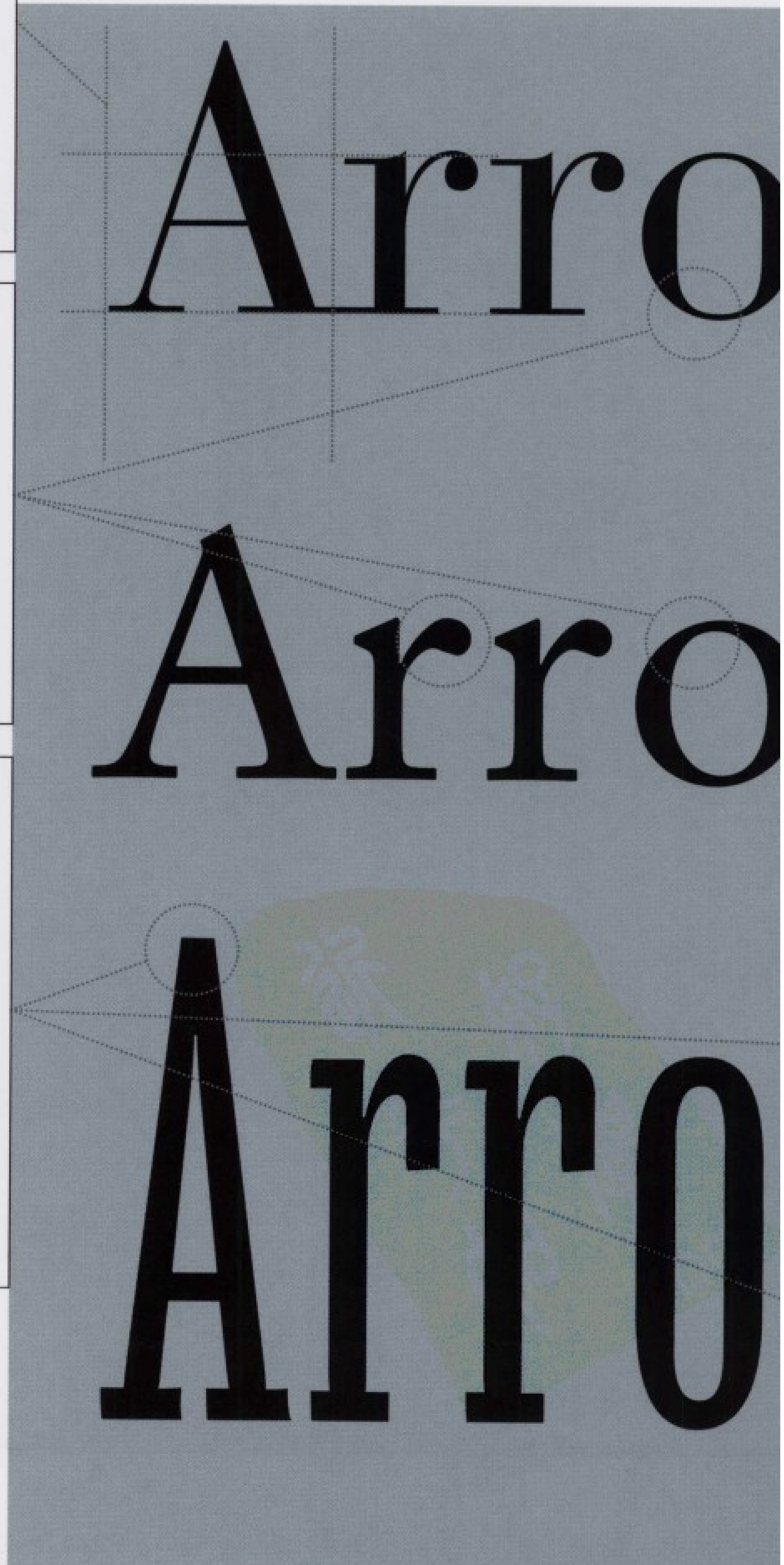
Voice，澳大利亚

本跨页以及下个跨页出现的单词“ARROGANTLY”分别以不同的字体呈现，目的是比较不同字体的细节对含义所产生的不同影响。在所描述的字体的各种微妙变化当中，比例大的字母的细节显得比较突出。也请看看这两个跨页所列出的标志，并思考基于字体的细节，对字体的选择是如何影响到它们所传达的含义或它们的情感特征的。

字宽和x高度　由大写字母M建立的常规字宽比例发生变化将导致韵律的改变。随着全部字母的字宽减小，狭身字体的字柜变得近似于笔画的字重，从而产生一种更加快速的正负形的交替变化，似乎是在“加速”阅读节奏或加强对已增加的能量或张力的感知。而相反的是，加宽字体的字柜则倾向于减缓阅读节奏。小写字母对于大写字母的比率——x高度——在考虑不仅知觉还包括易辨识性时是个重要的因素。x高度与大写高度的对比越大，小写字母的字柜就越开阔和引人注意，除了增加了行的密度外，还增加了文字的易辨识性，并影响了字体的外形大小。例如，一种旧体衬线体设置在14磅，看起来要比磅数相同的无衬线字体小很多，正是因为旧体衬线体的小写字母与大写字母相比显得比较小。

笔画对比、调适和笔迹变化　粗笔画和细笔画的对比度或者没有对比度，将会对字体的韵律运动产生影响。一行字体如果其字母的笔画的字重相同，会产生一种均衡、规律并且一致的韵律，而笔画在字重上发生变化的字体，将给人以在行中穿越移动的感觉。有些字体在一个笔画中就具有对比——通常是从字干的中点朝两端的末梢加粗。这样的特征，我们称之为“调适”，通常出现在比较古老的旧体字体中，是指画笔利用压力把墨水压到画面的变化效果。调适的程度，或者说粗笔画向细笔画过渡的“速度”，叫做字体的“笔迹变化”。过渡速度越缓慢，笔迹变化就越显被动，该字体给人的感觉就越缺乏活力。当笔迹变化比较主动时，字体将给人以比较活跃的感觉。大体上，调适和对比也是相同的道理。

末梢、刺线和衬线　在一种字体当中，字符末梢的形状将影响字体外观的尖锐或刻板程度，从而影响观众对它的感知：是比较随意还是比较严格，是比较过时还是比较新潮，或者是比较舒适还是比较简朴等。末梢的切口有与笔画垂直的，也有与笔画形成倾斜度的。如果切口和笔画的角度比较尖锐，末梢就比较锋利；在无衬线字体的曲状形态中，锋利的感觉尤其突出，而在有衬线字体中，末梢的衬线在一定程度上掩饰了它的锋利。在有衬线字体当中，衬线本身形成一定倾斜度或者倾向于垂直，或比较柔和或具有几何裁切的特征，或者有时甚至是圆形的，就像新古典主义的小写字母A的球状衬线一样。刺线，即从笔画的切口延伸出来的末梢，离基线比较近，形成为字符的一种“支架”。它具有画笔的明显迹象，成为画笔从纸面的提笔点，因此而留下一种短促的标记。刺线往往出现于无衬线字体中，尽管它们很少是从毛笔书写的字母发展而来。小写字母A常常出现刺线，如同在小写字母G中一样，不过在小写字母G中的刺线我们称之为“字耳”。



结构与视觉效果

风格的问题

文字的构成

肌理与空间

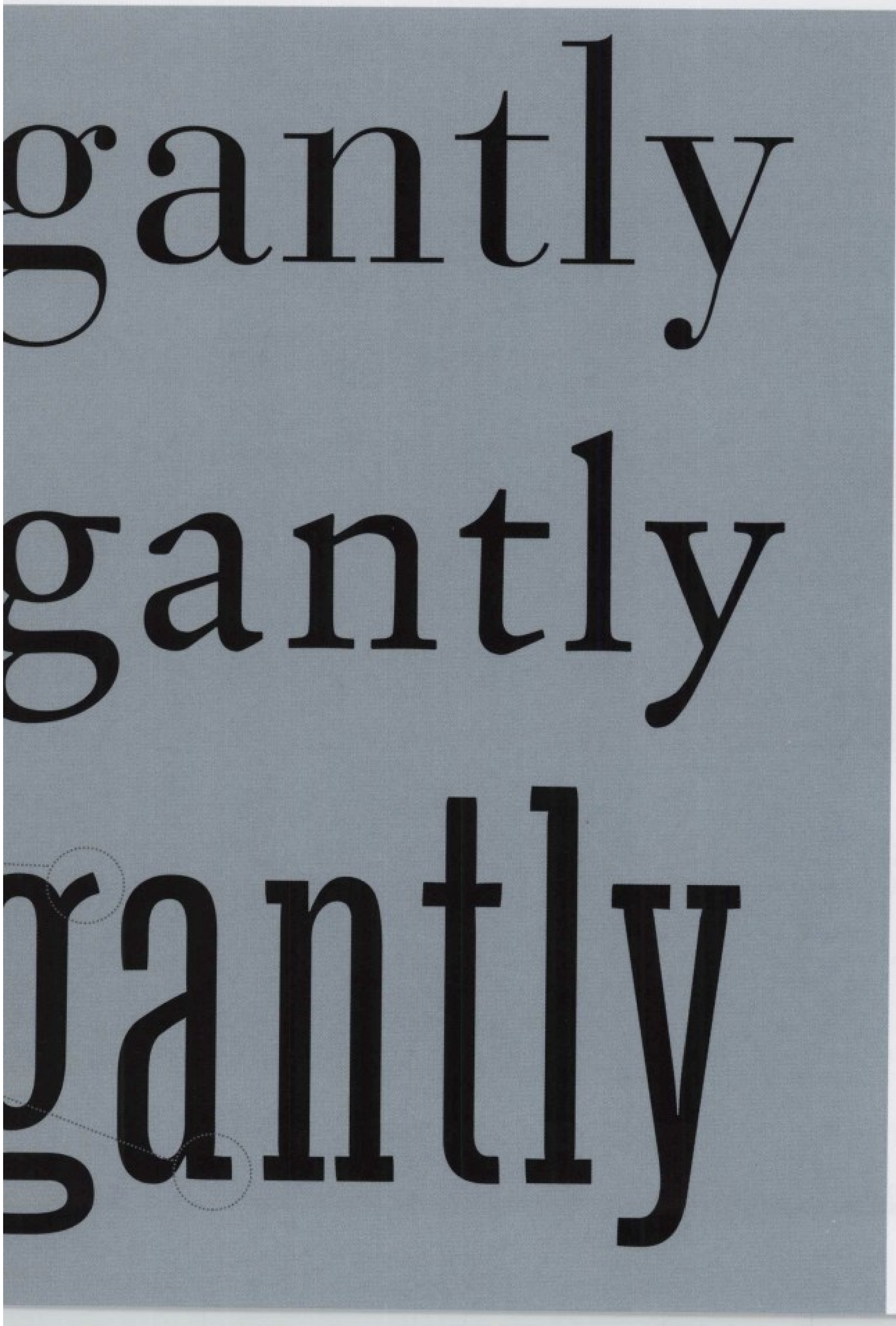
作为信息的字体

色彩如何改变字体

了解实质和缘由：关于细节 为了表达某种感觉或情绪而选择一种字体，这是一种充满机智的努力，往往表现在设计师对一种特定字体的内在韵律或形状的反应上。例如，有些字体让人感到迅速或缓慢，有些让人感到沉重或轻盈；这些性质可以归因于空白、笔画分量和对比、连线等的相互影响。

某些字体还常让人联想到一些文化主题，因为它们经常被用于特定主题的广告或其他的流行文化聚集地中：如哥特黑体字或textura字体往往让人产生恐怖或幻想的感觉，因为它们与特定的历史时期有关系，并且因为它们因自身的类型而被广泛地运用于电影和图书的海报和广告当中。然而，字体的内在笔画设计关涉到字形，这些字形在我们的环境下还可以解读为其他的形状。字肩粗壮有力，呈弯曲状，看起来就像是从字母的垂直字干冒出的苗芽，或者是叶状的末梢，都明显地隐喻着来自大自然的形态，如植物或动物等。

在考虑选择一种合适的字体时，要观察正文的配图，或者思考一下与正文主题相关的对象或位置，以此来激发灵感。



标志的完善，往往要求委托人的企业名称，在字体造型上进行结构性细节和风格性细节的改变——有时候视觉上的协调要比用一种符号好，而有时候只是让字母更加具有风俗特点或更为详细而明确就很好。请仔细观察每个实例的各种细节，并试图描绘它们都进行了什么样的改变。



A Helmut Schmid，日本

B Jelena Drobac，塞尔维亚

C、D Made In Space，Inc.美国

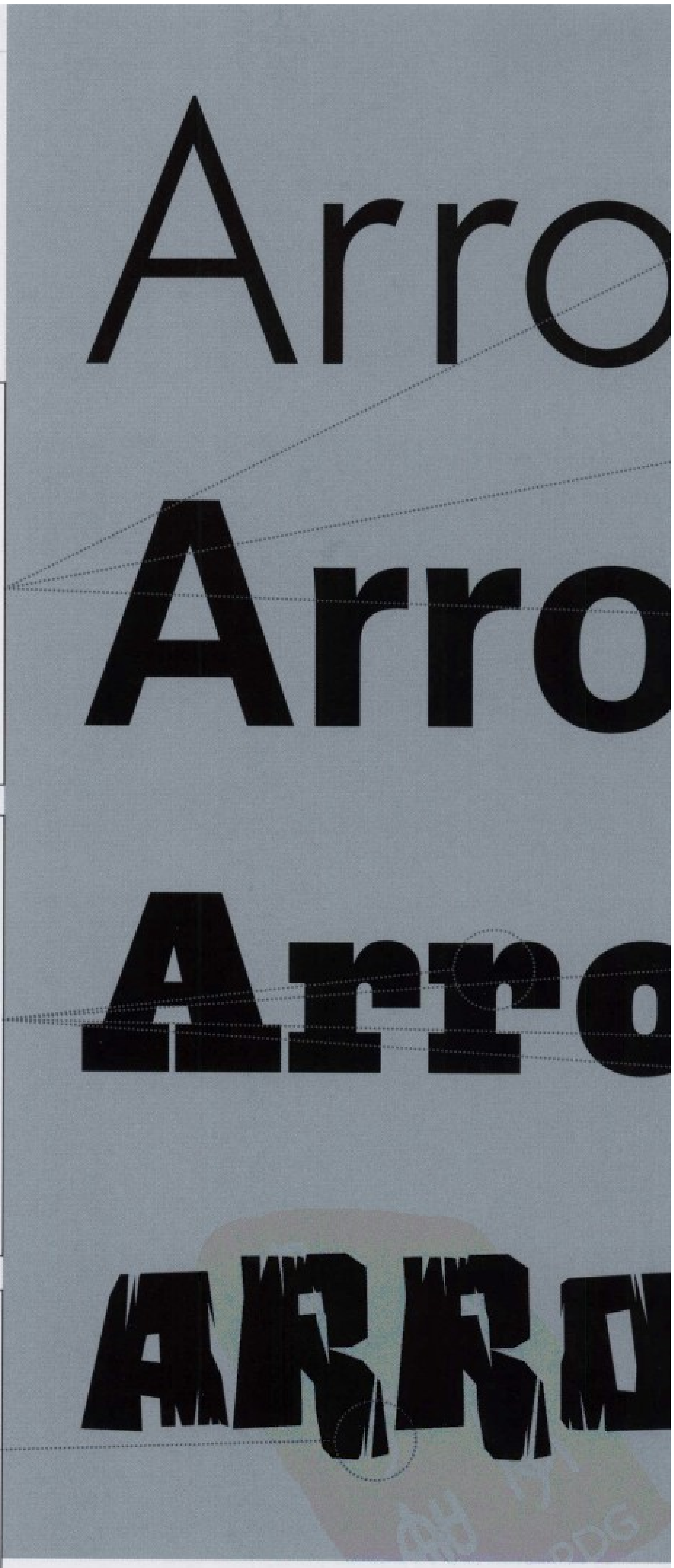
E Apeloig Design，法国

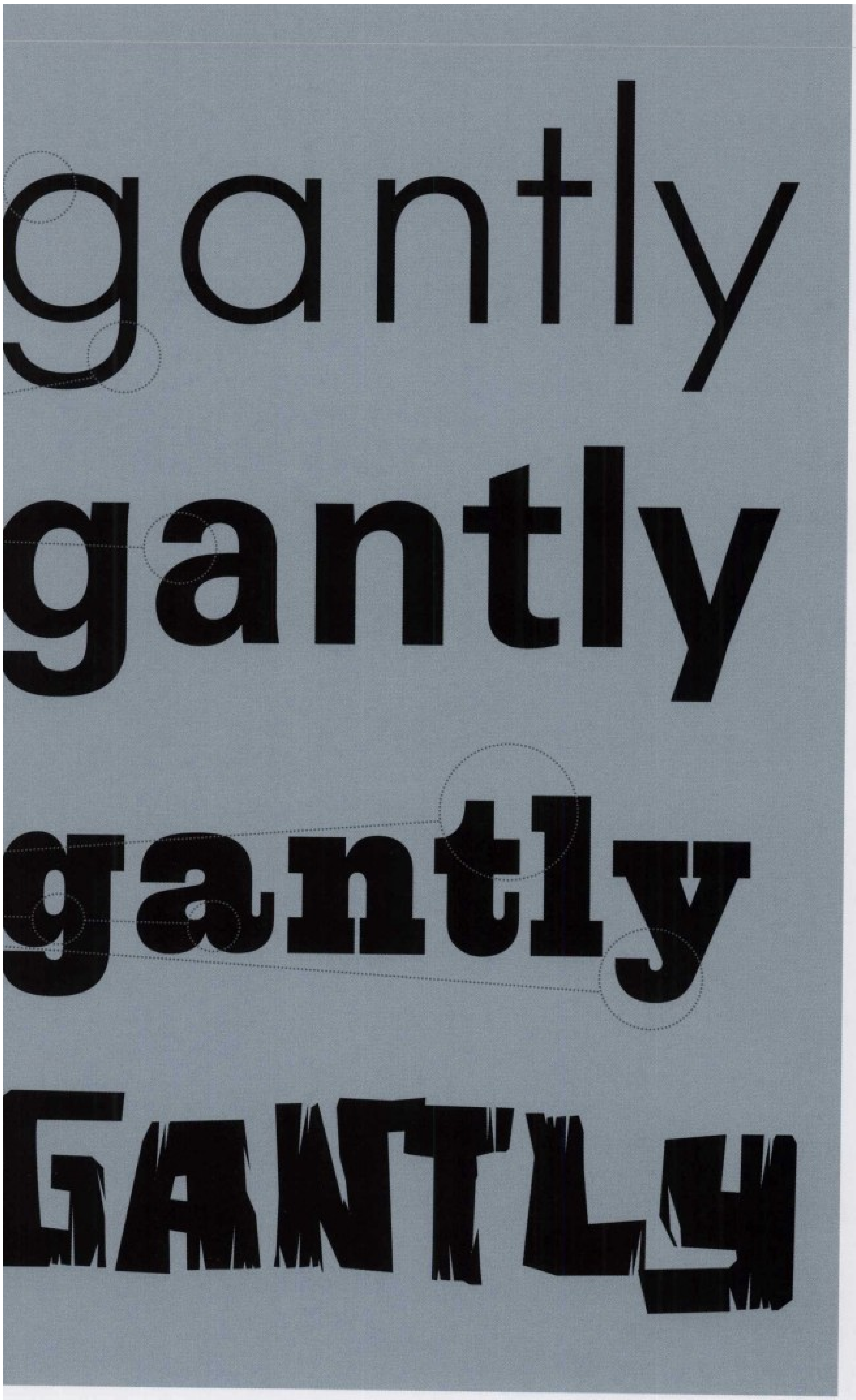
F Grapefruit，罗马尼亚

字碗、字肩、开口和字眼　这些细节的特点在不同字体之间区别巨大。字碗——大型的圆形字母O、Q、D、G等的较低部分，字肩——字母的较高的弯曲部分，以及一些字母如大写R和小写P、F和G的较高的弯曲部分，都可能呈现出比较圆或椭圆的特征，它们稍微被去除了方形的特点，线条流畅。仔细观察某一种字体的这些形状，将发现设计师曾做过某些更改和视觉补偿，使它们能更好地与其他笔画连接起来。它们在圆弧的部分具有相同的逻辑形式，但是与其他类型字体的圆弧相去甚远，甚至是在同一类型的字体中也一样。弯曲部分的轴线也被改变了，在旧体字体中显得倾斜，而在比较现代的字体中则完全是垂直的。开口指的是某些字母如小写E和A的字柜的入口，有比较严密的，也有比较开阔的。尺寸小且被封口的字柜，叫做“字眼”，出现于比如小写的E和G的字母中。不同的字体，其字眼的形状和较低字柜的比例关系在一定程度上也会发生变化。

连线、分支、升部和降部　我们发现许多字符的笔画都是以连接的形式出现的，这就是连线。有时候，这些连线是流畅的，通过曲线以较低的笔迹与字干连接起来；而有时候，这种过渡又显得比较突然。观察字符形状的内部笔画，即字碗与字干衔接的地方，以观察连线的变化，这是比较不同字体的极好方法。如果连线和字母的分支衔接生硬，该字体则具有几何特点，使人感觉比较积极或正式；如果连线和字母的分支的衔接比较柔和，该字体给人的感觉将是比较有机、轻松和随意。此外，小写字母字身上下的升部和降部的运动和高度、深度也是值得考虑的细节问题。有些升部正好到达大写线，而有些则还要伸展上去；同样地，降部也有可能低于正文的字身。通常，x高度越大，升部和降部就越浅，这些字符在特定字体中会显得比较密集。这些笔画的高度和深度将影响到特定字体的行距以及该字体的字符。

变体的细节　许多变体字体很容易就能辨认出来，因为它们的风格或花饰细节具有严谨的构造，或能使人产生明确的联想。除了结合能影响易读性和韵律的其他属性，包括字重、字宽、对比和字形对这些字体的变体形式进行评价外，我们别无他法来对这些字体进行比较，因为它们的变化实在是太大了。变体的包含效果如成行情况或肌理对字符识别的干扰程度，是在使用字体时必须考虑的问题。如果该字体对大多数的字符都产生巨大的干扰，那么该字体可能只适用于大尺寸的标题中，而不适用于连续的文本中。而判断字体在版面上与其他类型的元素的视觉影响能力，如段落的主题、直观的肌理或抽象的形状等，也是非常重要的。





A Grapefruit，罗马尼亚

B C. Harvey Graphic Design，美国

C I Just Might，美国

D Igawa Design，美国

E Raidy Printing Group，黎巴嫩

F Michelle Pinkston，美国爱荷华州立大学

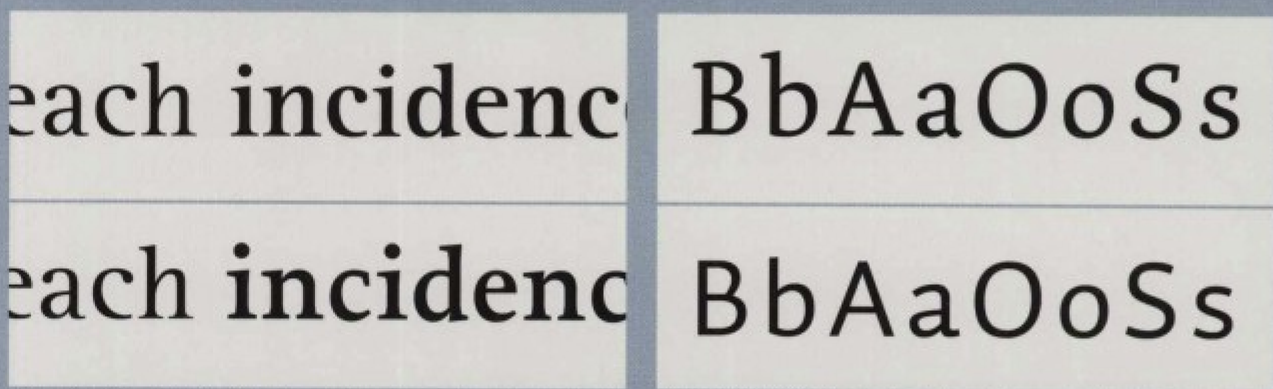
组合使用字体样式 结合使用字体有一个传统的规则就是：一个作品只选择使用两种字族。作为一种基础性建议，这是个好的开端；它为寻求最大化的对比提供了一个构架，它还促使设计师去锻炼自己的抑制能力。在某种意义上，这条规则的意图是建立明确的层次关系；使用的字体的种类越多，读者将越难进行分类，也就越难以记住设计师处理不同信息成分的用意。

当然，在所有的排字设计规则中，上下文在决定是否坚持这样一种局限性上扮演着重要的角色。需要呈现的信息的复杂性是应考虑的一个方面；而整体的中性效果、连贯性和表现性也是应该考虑的方面。如果一个作品需要用七八种字体来传播适当的信息，那么就用吧——但选择应明智。

排列在一起的字体之间的对比是至关重要的。改变一种字体的唯一理由就是获得一种对比效果，因此字体组合所产生的对比才能清晰地辨识出来。否则，何苦自扰？通常的做法是使字重（如轻对粗）、字宽（常规字对狭身字或加宽字）或者样式（中性的无衬线字体对粗衬线字体或手写体）形成强烈对比。

但是，在组合字体的某些地方，甚至在比较极端的例子中，所选择的字体之间需要保持某种造型上的联系，以丰富它们的视觉对话效果。

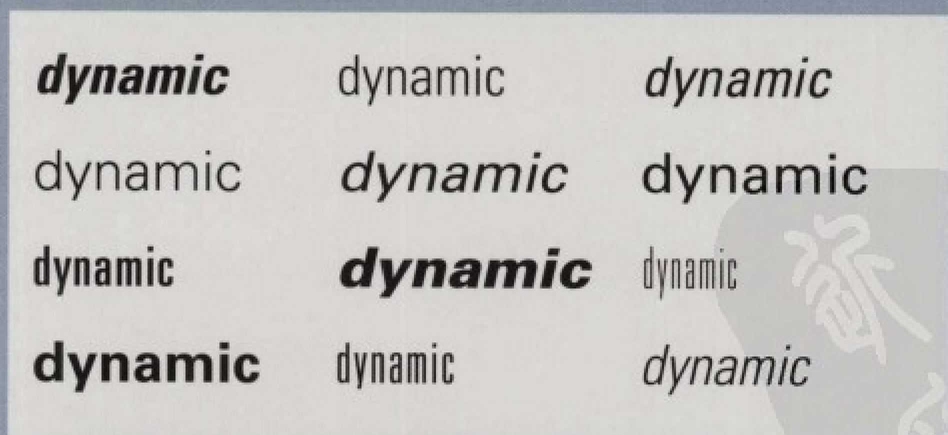
例如，选择一种字重或字宽相同的无衬线字体和有衬线字体，可以产生一种相同或不同的张力，可能会显得十分缜密。选择两种字重相近但字宽或对比尤为不同的有衬线字体，可以获得一种相似的张力。有时候，这种选择是功能性的。例如，如果用于正文的字体和同一字族中该字体的粗体区别不明显（意思是使用粗体并不



正文字体的粗体字重与其常规字重区别不大，可以用另一种来自相近字族的粗体字体来替换。

注意这两种字体的刺线、末梢和其他细节的相似点。

在选择混合字体时，要选择具有足够对比度的组合，但一样要注意它们的相似之处。在本实例中，有衬线字体和无衬线字体在笔画对比和细节上具有根本的不同，但是它们的结构却相似——注意弯曲部分的轻微角状；O的倾斜；小写字母a的连线角度；小写字母b的生硬的连线。



在一个字族中，字重、字宽和字形的变化可提供大量的肌理和韵律变化，对传播效果具有影响。如左图，用Univers字族的多种字体来设置单词"dynamic"，注意随着字宽、字重和字形的变化，单词的外形、韵律和空间位置（前景或背景）所发生的变化。



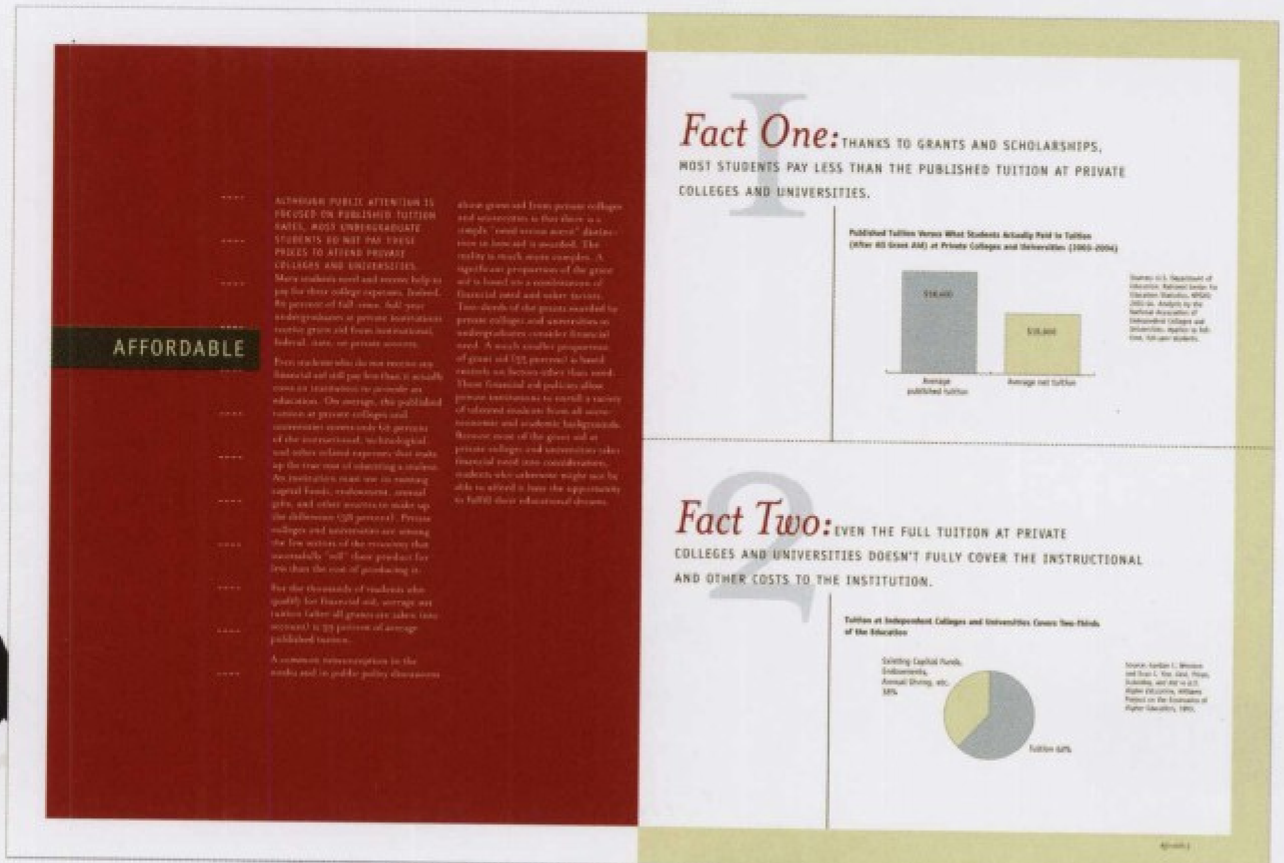
在一个标志、标题或其他构成中混合使用多种字体可产生完美效果，只要所选择的字体在字重、字宽、肌理或对比上具有关系，如同本例标志所表现的一样。

Raidy Printing Group，黎巴嫩

能达到预期效果），就应用另一种形状相似的粗体字来代替。辨别出字体细节的不同，并以此来选择字体是选择一个清晰的字体组合的重要步骤。一般而言，要避免把两种具有相似样式的字体结合使用，除非它们的区别足够明显，使一般读者都能注意到。例如，Calson字体和Baskerville字体是两种轴线、字重、字宽和末梢形状均相近的过渡型有衬线字体，把它们组合在一起使用并不是什么好方法。但把Bodoni字体（一种具有极端对比度的现代衬线字体）和Glypha（一种笔画的分量一致但字宽和轴线相近的粗衬线字体）组合在一起则能给人以深刻印象。

还有另一种可能就是，以截然不同的磅数设定的两种类似字体也可以在字体大小不同的情况下，使笔画的分量统一起来。例如，7磅的Futura Heavy字体的大写字母在字重上与13磅的Univers 45的笔画相当。二者都是无衬线字体，不同的字体大小使它们在字柜和线性上产生了对比，正如较小的Futura字体的字重，接近于较大的Univers字体45磅字号笔画的字重。

字体的历史性质对字体的组合也有影响。因为普通读者通常都会因为字体本身的古典或现代的设计特征而产生某些特定的联想，把相关或完全不同的字体混合使用的历史时期可能有助于产生额外的信息。一种罗马大写字母，如Trajan字体，与一种几何的无衬线字体如Futura字体组合在一起，不仅可能呈现出大量具有对比的字体编排的色彩设计，还可能使人产生历史性的联想：旧与新、连续统一、演变、创新等。在这个特殊例子中，Trajan字体和Futura字体二者尽管有2000年的历史相隔，它们却都以罗马的几何比例为基础。



在这个小册子中，正文主要以笔画分量统一和大部分字母为大写的无衬线字体排版，显得简朴而直接，但斜体衬线字体的存在为无衬线字体的规律性注入了些许热情和对比。

Robert Rytter & Associates，美国



如图至少有五种不同的标题字体，均为20世纪早期报纸和广告设计的典型字体，它们在字重、笔画对比、字宽和风格上形成的韵律相互对比。字号和字距随着项目的不同而变化，使每种字体都获得关注，并产生了线性的韵律间隔。

AdamsMorioka，美国

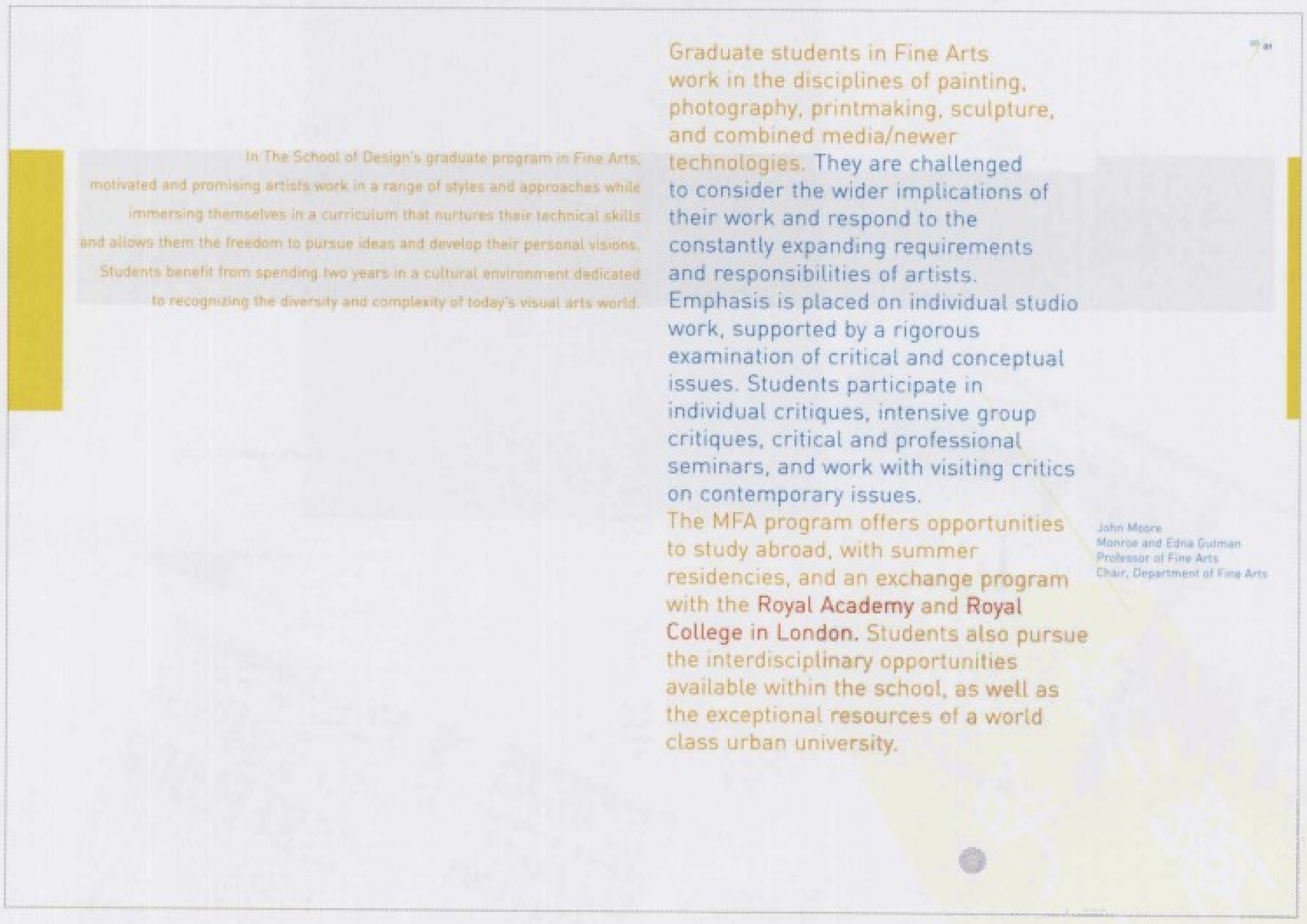
估算字符数、行距和段落宽度 段落的宽度主要取决于选用字体的大小以及一行所容纳的字符的数量。字体的大小或读者的年龄段姑且不论，一行一般为50至80字（包括空格）。因为单词平均在5至10个字母之间，那么一行大约有8至12个单词。字符数决定了段落的宽度。页面比例以及正文的篇幅也将影响段落的宽度，但是字符数是定义理想的段落宽度的最佳出发点。

如前所述，行距部分地依赖于段落的宽度、字体大小及其字距。行与行之间的距离应该明显比行的视觉高度大，但又不能过于突出。同样地，行距不能太紧密，否则读者在阅读完一行后眼睛容易又重复回到本行。如果段落的宽度增加，行距也应随之增加，这样行首才比较容易辨认。

但奇特的是，如果段落的宽度变小，也同样应增加行距。否则，读者有可能很容易“一目十行”，因为他们会像拍快照一样迅速扫描完整个段落的宽度。

在这张跨页上，设计师在右页的竖栏中用了较大的字体，而在左页的段落中使用了较小的字体；两种情况的行距保持不变。这就导致竖栏被比较迅速地阅读（字符数和字距处于最理想的状态），增加了其在版面上的垂直张力，左页较小的字体读起来就比较缓慢，因为段落的行长要远远比最佳状态下的长，并且行与行之间的行距显得比较大；左页正文呈现为水平的和较缓慢的特点，与右页的垂直特征形成了视觉对比。

Paone Design Associates，美国



结构与视觉效果
风格的问题
文字的构成
肌理与空间
作为信息的字体
色彩如何改变字体

9 POINTS

Lorem ipsum dolor sit amet consectitur adipscing elit in nonum erat summa es

Lorem ipsum dolor sit amet consectitur adipscing elit in nonum erat summ

Lorem ipsum dolor sit amet consectitur adipscing elit in nonum est

Lorem ipsum dolor sit amet consectitur adipscing elit in nonum erat summa est nunc

11 POINTS

Lorem ipsum dolor sit amet consectitur adipscing elit in nonum

Lorem ipsum dolor sit amet consectitur adipscing elit in nonu

Lorem ipsum dolor sit amet consectitur adipscing elit i

Lorem ipsum dolor sit amet consectitur adipscing elit in nonum erat s

13 POINTS

Lorem ipsum dolor sit amet consectitur adipscing elit i

Lorem ipsum dolor sit amet consectitur adipscing el

Lorem ipsum dolor sit amet consectitur adipsc

Lorem ipsum dolor sit amet consectitur adipscing elit in no

(50 50 50 50 50 50 50 50 50)

Lorem ipsum dolor sit amet consectitur adipscing elit in nonum erat summa es nunc et semper quam gloriosa de duis autem velure quod vam uns erat lorem ipsum dolore sit amet consectitur adipscit

Lorem ip consectit nonum e et sempe

Lorem ipsum dolor sit amet consectitur adipscing elit in nonum erat summa es nunc et semper quam gloriosa de duis autem velure quod vam uns erat lorem ipsum dolore sit amet consectitur adipscit

Lorem ip consectit nonum e et sempe

Lorem ipsum dolor sit ame consectitur adipscing elitin nonum erat summa es nun cet semper quam gloriosa e deduis autem velure quod vamuns erat lorem ipsum doloresit amet consectitura

Lorem ip consecti nonum e cet semp

如上图所示是设定为相同字宽的段落，在字体和字号发生变化的情况下其字符数之间的对比。正如所有的排字设计“规则”所达成的“共识”，能使普通读者阅读起来感到舒适必定有个相对应的范围。如果以50至80个字符为舒适范围，可见如果字体的大小增加，段落就必须拓宽，如果字体的大小减小，段落就必须缩短，这样才能把行的字符数保持在最理想的状态。

行距的舒适范围依据字体样式和大小的多个特征的变化而变化；但一般而言，行距应比连续正文的小写字母的高度大1至2磅。因为x高度在字体中变化多样，设计师与其通过特定的公式来给磅数分配行距，还不如通过小写字母的外观来断定适宜的行距。


Une pièce gentille sur des gens sympathiques

Commentaires de la presse

Extrait de Une pièce gentille sur des gens sympathiques / 1

Résumé

这张跨页明显表现了连续文本的栏宽的最理想的特点：行的长度基本保持一致，舒适的不齐行设置，以及出现少数的几个连字符号。栏宽还明显地与字号不同的标题和小标题相对应。

Martin Oostra，荷兰

对齐的逻辑 文本的设置有多种不同的方式，称作对齐。可以使各行的行首对齐（左对齐），或各行的行末对齐（右对齐），也可以使轴向位于段落宽度的中央位置（居中）。这样的话，就有两种情况，在居中的文本中，行的长度不同，以行宽的垂直轴线为居中；在两端对齐的文本中，各行的长度相同，左右两端齐平。文本的两端对齐是唯一的一种各行具有相同长度的设置形式。在左对齐、右对齐和居中的文本中，各行长短不一，不对齐的一侧形成一种线条柔和的形状，我们称之为“不对齐”。

文本的对齐对文本当中的间距具有影响，因而也将对选择合适的文本设置形式产生影响。在设置为左对齐、右不对齐（FLRR）的段落中，词间距保持一致。而在设置为右对齐、左不对齐（FRRL）和居中的段落中，词间

对齐的结构（摘自《罗伯特的印刷文字平面设计理论》，罗伯特·布雷哈斯特著）

左对齐/右不对齐

Think of the blank page as alpine meadow, or as the purity of undifferentiated being. The typographer enters this space and must change it. The reader will enter itlater, to see what the typographer has done there. The underlying truth of the blank page must be infringed, but it must never altogether disappear.

右对齐/左不对齐

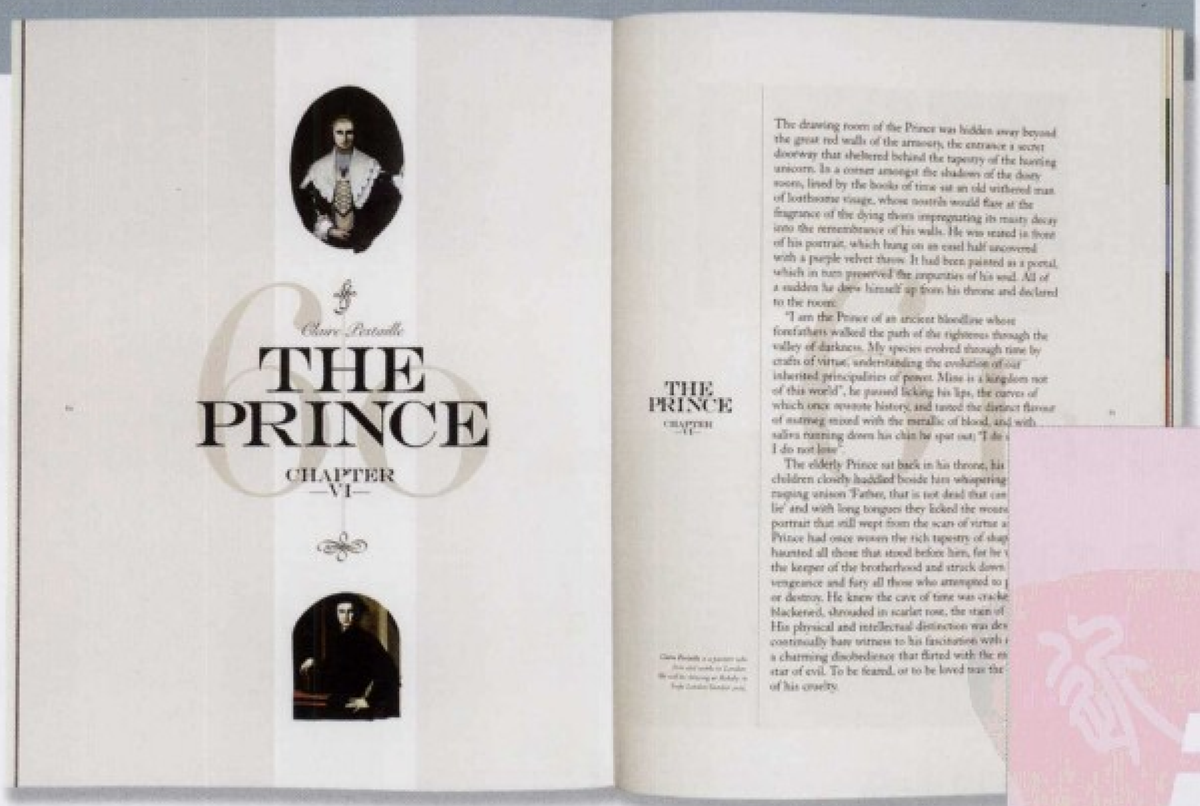
Think of the blank page as alpine meadow, or as the purity of undifferentiated being. The typographer enters this space and must change it. The reader will enter itlater, to see what the typographer has done there. The underlying truth of the blank page must be infringed, but it must never altogether disappear.

居中

Think of the blank page as alpine meadow, or as the purity of undifferentiated being. The typographer enters this space and must change it. The reader will enter itlater, to see what the typographer has done there. The underlying truth of the blank page must be infringed, but it must never altogether disappear.

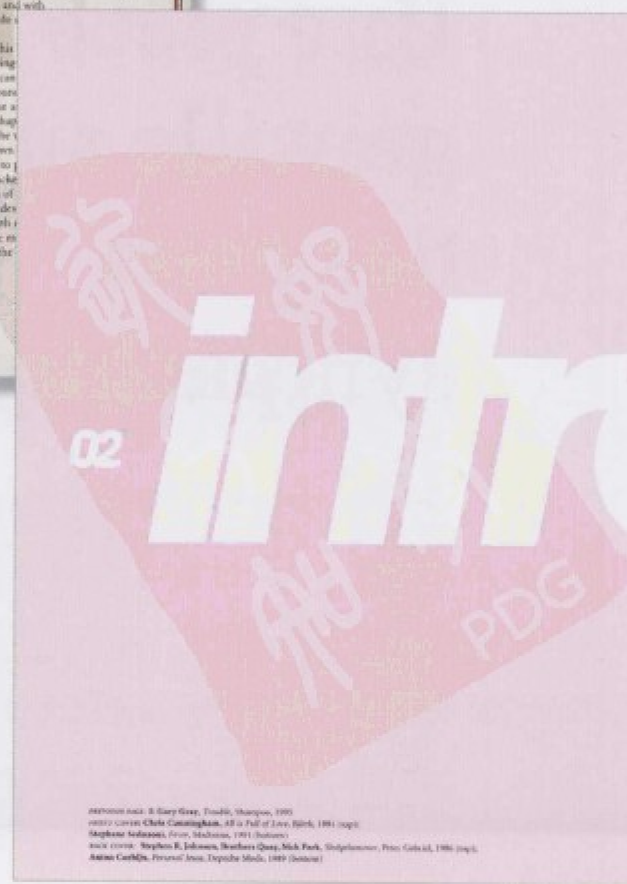
两端对齐

Think of the blank page as alpine meadow, or as the purity of undifferentiated being. The typographer enters this space and must change it. The reader will enter it later, to see what the typographer has done there. The underlying truth of the blank page must be infringed, but it must never altogether disappear.



在这个受古典主义影响的跨页设计中，居中和左对齐的混合使用产生了显著的效果。右页面的呈不对称的左对齐文本的边缘与左页面的材料呈现为对称，并且二者在视觉上呈现为平衡关系。

CHK Design，英国



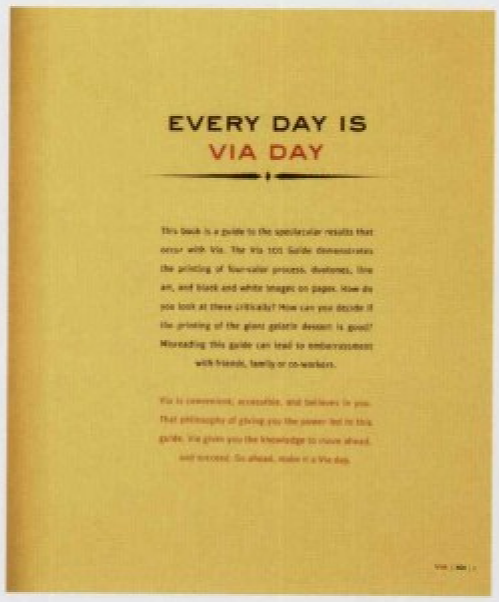
在这个不对称的版式中，文本所设定的严格的两端对齐强化了该页的几何特性。文本中字符的字重变化增加了字符的粗细对比，而字符的字距保持不变。

Brett Yasko，美国

距也一样保持不变。然而，词间距在两端对齐的段落中则会发生改变，因为段落的宽度是固定不变的，而各行的单词不管有多少，也不管有多长，都必须在两端对齐。在两端对齐的文本中，词间距的变化是一个最难克服的问题。如果两端对齐的文本处理得不佳，文本中的词间距不断变化，将导致空白沟（白色的负空间链）占据优势，各行的空白沟将从视觉上联结起来。在一些两端对齐特别糟糕的排版中，空白沟甚至比行间距还明显，使得整个段落变成杂乱无章的单词的荟萃。

把这个问题最小化的一个方法就是，在排版前依据字体大小确定最佳的左对齐段落的宽度，然后稍微增加段落宽度或把字体的磅数减小0.5磅或1磅。从这个调整可以获知理想的字符和单词数量，可以恰如其分地把文本设置为两端对齐，并且能避免单词过长而产生的不合理间距。把段落稍微加宽也可为单词的移行提供了灵活性，并给设计师提供了重新设置文本的更多选择，使文本具有良好的间距。

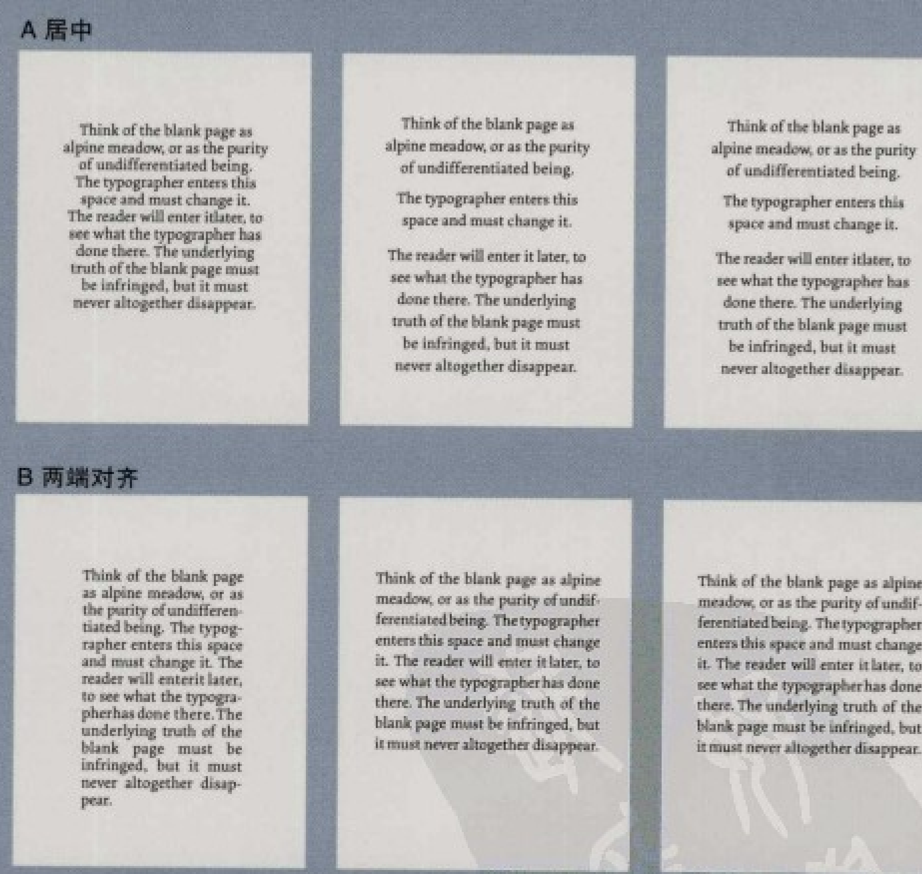
段落的不对齐设置，使设计师得以避免两端对齐文本中所出现的间距问题。词间距在设置为不对齐的段落中将维持不变。不对齐的设置除了在水平排版的段落间提供了视觉分离效果外，还产生了有机边缘的肌理效果，与对齐的边线在页面上形成直接的视觉对比。在不对齐的边缘内改变行的长度将有助于读者区分各行，从而更容易一行行阅读下来。



两端对齐的设置保留了宽大的页边，从而把读者的注意力吸引到文本上。文本的内在字距相对一致。

Adams Morioka，美国





文本的对称编排——除了两端对齐（B系列）的设置以外，把文字居中、左右两侧均不对齐的设置（A系列）——在本质上是比较难操作的。

文本的居中设置在逻辑上意味着，它将与版面上文本周围的空间一起形成一种对称关系，因而呈现为静态。如要产生张力和对比，设计师只能从文本块面的尺寸及其内部字距和色彩来着手。此外，居中结构的外部形状支配了行的线性，并且削弱了可读性。这些问题可从本例看出。

两端对齐的文本如果排版得不恰当，除了会出现大量的连字符号外，还会广泛出现不同的词间距和空白沟。若要把文本设置为两端对齐、宽度理想，并且能避免出现空白沟和连字符号，首先要找到左对齐的理想设置，然后把文本稍微拓宽，或在两端对齐的基础上按比例把字体磅数减小0.5磅。通过行来更正间距和连字符号又会产生其他的问题——有些行会显得异常松弛，而另一些行又会极端密集。如上图所示，随着段落宽度和文本尺寸的变化，间距、文本字号和连字符号也随之或增或减。

Think of the blank page as alpine meadow, or as the purity of undifferentiated being. The typographer enters this space and must change it. The reader will enter it later, to see what the typographer has done. The underlying truth of the blank page must be infringed, but it must never altogether disappear—and whatever displaces it might well aim to be as lively and peaceful as it is. It is not enough, when building a title page, merely to unload some big, prefabricated letters into the center of the space, nor to dig a few holes in the silence with typographic heavy machinery and move on. Big type, even huge type, can be beautiful and useful.

Think of the blank page as alpine meadow, or as the purity of undifferentiated being. The typographer enters this space and must change it. The reader will enter it later, to see what the typographer has done. The underlying truth of the blank page must be infringed, but it must never altogether disappear—and whatever displaces it might well aim to be as lively and peaceful as it is. It is not enough, when building a title page, merely to unload some big, prefabricated letters into the center of the space, nor to dig a few holes in the silence with typographic heavy machinery and move on. Big type, even huge type, can be beautiful and useful.

Think of the blank page as alpine meadow, or as the purity of undiffer-entiated being. The typographer enters this space and must change it. The reader will enter it later, to see what the typographer has done. The underlying truth of the blank page must be infringed, but it must never altogether disappear—and whatever displaces it might well aim to be as lively and peaceful as it is. It is not enough, when building a title page, merely to unload some big, prefabricated letters into the center of the space, nor to dig a few holes in the silence with typographic heavy machinery and move on. Big type, even huge type, can be beautiful and useful.

如上图所示，有一个段落显示为比较理想的不对齐设置（左图），而另两个段落的不对齐设置却问题重重：不对齐不是过于参差就是过于活跃；负空间较为明显，较长的行比较突出；不对齐的形状过于醒目；首行到末行的宽度无规律可循。

Think of the blank page as alpine meadow, or as the purity of undifferentiated being. The typographer enters this space and must change it. The reader will enter it later, to see what the typographer has done. The underlying truth of the blank page must be infringed, but it must never altogether disappear—and whatever displaces it might well aim to be as lively and peaceful as it is. It is not enough, when building a title page, merely to unload some big, prefabricated letters into the center of the space, nor to dig a few holes in the silence with typographic heavy machinery and move on. Big type, even huge type, can be beautiful and useful.

Think of the blank page as alpine meadow, or as the purity of undifferentiated being. The typographer enters this space and must change it. The reader will enter it later, to see what the typographer has done. The underlying truth of the blank page must be infringed, but it must never altogether disappear—and whatever displaces it might well aim to be as lively and peaceful as it is. It is not enough, when building a title page, merely to unload some big, prefabricated letters into the center of the space, nor to dig a few holes in the silence with typographic heavy machinery and move on. Big type, even huge type, can be beautiful and useful.

Think of the blank page as alpine meadow, or as the purity of undifferentiated being. The typographer enters this space and must change it. The reader will enter it later, to see what the typographer has done. The underlying truth of the blank page must be infringed, but it must never altogether disappear—and whatever displaces it might well aim to be as lively and peaceful as it is. It is not enough, when building a title page, merely to unload some big, prefabricated letters into the center of the space, nor to dig a few holes in the silence with typographic heavy machinery and move on. Big type, even huge type, can be beautiful and useful.

当不对齐的边缘的变化幅度在段落宽度的五分之一至七分之一之间时，这样的不对齐被视为是恰当的。当然，不对齐如果比较活跃是能在视觉上引人注意，但是设计师必须保证不对齐的活跃程度在整个设计中保持一致，而不能在每页甚至每栏都改变不对齐设置的标准。不对齐越活跃——意思是短行和长行之间的区别越大，长行形成的外部边缘和短行形成的内部边缘所产生的不对齐格局也就越引人注意。

结构与视觉效果

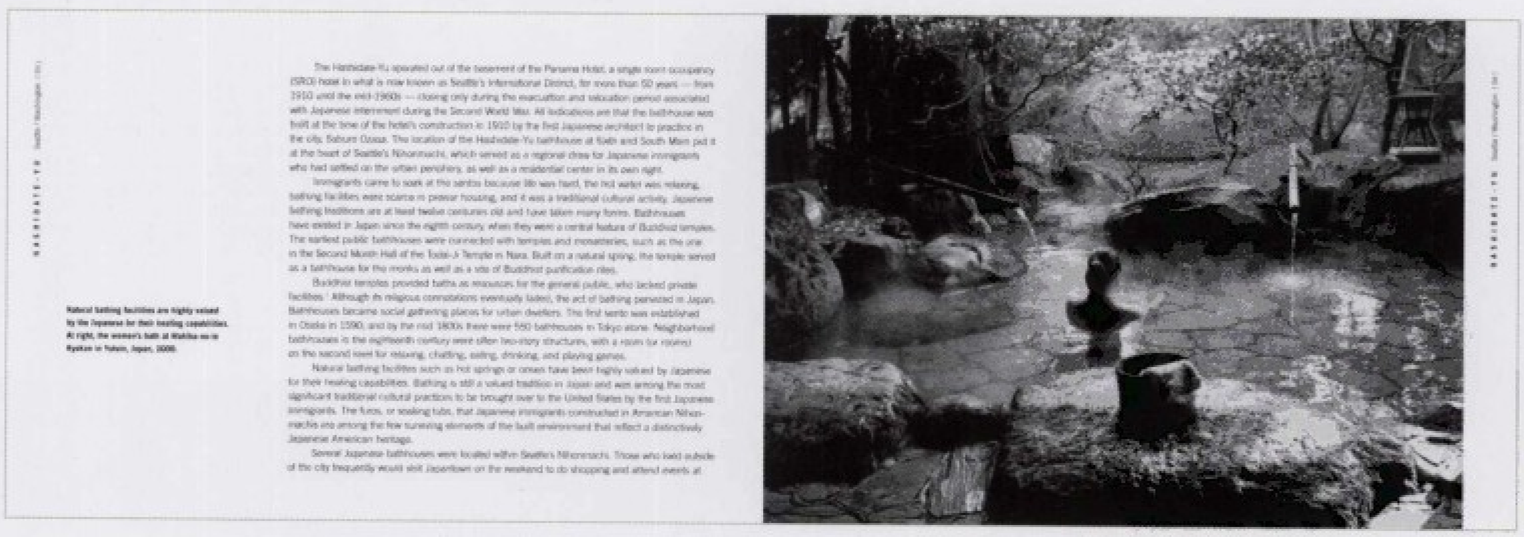
风格的问题

文字的构成

肌理与空间

作为信息的字体

色彩如何改变字体



虽然设计师把这本书的文本设置为较大的宽幅，但是她却对不对齐的活跃程度进行了限制。轻度的不对齐使页面在总体上保持着一种宁静感，而且还尽量地不破坏段落前的缩进所带给读者的醒目感。

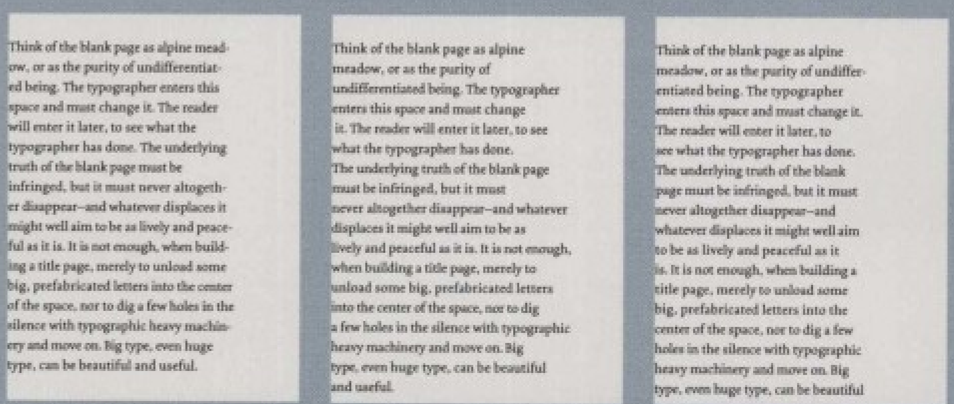
Cheng Design，美国

探讨不对齐的边缘 段落的不对齐程度包括从深到浅，从活跃到微妙，但它的统一性和一致性从段落开始到段落末尾都将成为影响它理想与否的要件。如果不对齐的行末在段落的边缘产生一种有机的、自然的"波纹"，而无明显的缩进或凸出，那么就是最理想的不对齐状态。在良好的不对齐段落中，不对齐变成为一种无形的存在：读者不会意识到各行是如何自然地结束的。如果把各行变得长长短短、参差不齐，不对齐就比较活跃，能引起注意，因而能把读者的注意力从文本内容上吸引过来。也就是说，如果不对齐能在通篇文本中保持一致，程度较深的不对齐也是可以接受的。设计师可以选择通过形成更多的间距来减轻较深程度的不对齐。

然而，有这样一种排版是不如意的：在段落开头以一种不对齐的逻辑来排版，而随着段落的前进，不对齐的格式或逻辑转变成了另外一种；或者是不对齐从右边显示过于缩进；或者各行中产生了间距比较明显的或呈角状的包含效果空间，从而使行长变得较短。不对齐的整体统一性非常容易受到两个较短的行所形成的空间的影响。在理想的不对齐逻辑中，不对齐的幅度介于段落宽度的五分之一至七分之一之间。

各行的单词排列顺序和单词之间的空格也可影响不对齐情况。设置为右不对齐的排版通常会产生这样的问题：当一系列较短的单词，如of、at、it、to、we等，被迫移至行首、在左边缘对齐时，形成了一种与对齐边缘平行的垂直的空白沟；当某一较长的行处于两个较短的行之间，而该行的行末出现了较短的单词，那么这些单词看起来就像是要脱落或漂走一样。在这样的情况下，设计师必须斟酌重新调整各行，防止该问题影响整体的不对齐效果。

同样地，单词转行被裁断时使用连字符号，如果放之任之也会产生问题。从编辑的角度来说，两个连续的行都以连字符号结尾是不合乎要求的。如果文本使用了过多的连字符号——大约十行不止用了一个连字符号的话，那么问题是出在文本的磅数大小和段落的宽度上，必须在两者选其一来进行调整才能更正问题。尽管一个文本如果没有连字符号是为最佳状态，但是这样的完美罕有可能。确实，有些设计师辩论说，用连字符号来连接单词，可使不同的行的长度保持接近，有助于使对齐统一。



行末的单词被截断往往是令设计师感到困扰的一个问题。在一行当中出现太多连字符号将会令人不快，稍微调整一下文本字号或段落宽度可以改善这个问题。如上图所示，三个段落的文本排版的字号相同，但它们之间有微妙区别。第一个段落对连字符号和不对齐格式的使用不正确。第二个段落的不对齐比较活跃，但没有出现连字符号，很难说有没有达到理想目标。第三个段落的宽度稍微大些，甚至不对齐也比较活跃；唯一的一个连字符号出现在第二行。大约每十行出现一个连字符号为理想的排版。



这些文本栏中的匀称、自然的不对齐形式非常合乎冗长而需要持续阅读的文本的要求。插图说明尽管宽幅狭窄，但它的不对齐已经把其不对齐的活跃减小到最低程度。

Andreas Ortag，奥地利

理想的段落 理想的段落设置排版指的是，在这个段落中，变化不定的各方面达到了和谐与平衡。不断延续的文本对于出版物而言是一个需要考虑的重要的要件，因此在进行整体的字体编排之前应确定理想的段落。

设计师首先可能会设想文本的字体，依据的往往是从概念的角度出发对适合与否的一种感觉，他们还会考虑到字体的视觉属性——小写字母的相关高度，笔画的大体字重和这些属性存在的任何内在对比，升部和降部的高度等——然后以一种主观的判断对文本的段落宽度和文本尺寸进行设定。第一步尝试之后，设计师可以在连续的设置方案中判断出，是否需要调整文本的尺寸，是否要把文本的总体字距调整得更加宽松或更为紧凑，行距是否需要加大或缩小，以及是否应改变段落宽度等。

通过对调整的结果进行比较，设计师可以断定最适合长篇幅文本的设置方式。哪个磅数的字体尺寸太小，哪个磅数的字体又大得令人不舒服？相关的各行之间的长度均匀吗？区别很大吗？出现了过多的连字符号吗？是不是段落太窄了而容纳不下合适的字符数？是行距太密集而导致文本读起来不舒服吗？在考虑的过程中，事情将会变得清晰起来，最后可能会有多种段落宽度和行距都属于理想选择，但是设计师必须为出版物确定出标准的一种。

设计师所做的确定选择将涉及页面的大小，合乎文本要求的文本栏的数量，以及其他辅助文字部分如插图说明、提要、介绍性文字等的最佳的尺寸。



A "what if" book, *The Switch* is inspired by the blood-boiling enmity of polar opposites found in all spheres of life: families, shared living spaces, war-zones, ideological divides, and places of work. *What if* there was a compulsory shoe-swopping day? *What if* flashes of light lit up dark pockets of hate and misunderstanding all over the world, even for only a moment? Can empathy be cajoled or would it make no difference at all?

The Switch was published by Jewel Weed Press, Middletown NY, a garage-based small press owned by a former High School of Printing classmate, Ronald Hodamarsky. Although Jewel Weed's list focused mainly on books written by Ronald's wife Pat Hodamarsky, Ronald really dug the premise of *The Switch* when I pitched it to him over the phone. He agreed to publish the book if I would pay for all the printing and binding expenses including the costs of having their small second-hand offset press fixed. Published in an edition of 400 copies, my first novel was reviewed in two obscure literary journals—favorably in one and very unfavorably in the other. The reviewer of the pan was particularly irritated by the book's structure: "It is dizzying enough slogging through

46

THE SWITCH

The Switch *a novel*

One morning, a woman wakes to find she's living the life of her number one nemesis. Her nemesis has become her as well, at least for the day. They witness themselves in each other. It seems, on this one day at least, these switches have occurred all over the world. *The Switch* chronicles the day in the lives of six sets of switched enemies: three pairs who are face to face enemies, and three pairs who never even met but despise the very thought of the other.

1978, Jewel Weed Press, Middletown, NY

THE SWITCH

excerpt

Joanne, in the person of Carlotta, feeling the weight of a body sixteen pounds heavier than her own, sees herself coming down the hallway and wants to duck into the bathroom or turn around and head the other way. Carlotta feels so much revulsion associated with this person walking towards her, the feeling is physical. Her neurons hurl frantically over synapses in search of a means of escape, her stomach knots, her fingers and toes tremor. She recalls a dream where Joanne is nice to her, confides in her. In the dream, the two of them were singing a song together and embraced each other in the way old friends do. Whose dream was that? Joanne's? Carlotta's? Both? Neither? Carlotta decides to keep walking, say good morning, maybe ask Joanne how her dad is doing or something about the Anderson case.

Carlotta, in the person of Joanne, decides not to go into the mailroom after all. Instead she ducks into a stairwell. Joanne despises the way Carlotta tries to engage her in small talk. *It's so dishonest. We both detest each other, why bother acting like it's any different.* Joanne will take truth over niceness any day of the week.

Two people disliking each other, even with great intensity, is not a serious problem in and of itself. It is a serious problem for Joanne and Carlotta because they are both intellectual property lawyers at Bennett and Bennett and have no choice but to work together on at least one third of their cases. Truth is, Joanne doesn't care for 90% of her colleagues at Bennett and Bennett. She considers most of them immoral, shiftless hypocrites. She hates working there but would never leave the firm because it's pretty much her whole life. Carlotta dreamed of working at Bennett and Bennett ever since she was a pre-law student reading about the firm's landmark class-action suits against big pharmaceutical companies. It's not a huge firm but it has an excellent reputation and they let her take on a lot of pro bono cases. Still, she often considers leaving, primarily because of Joanne. As a lawyer, Carlotta prides herself in finding solutions that avoid having to go to court. She's a mediator by nature and considers it a personal failure that she's never been able to reach some kind of common ground with Joanne. She loses sleep over the conflict and has named a deepening worry line in her forehead after her nemesis.

Carlotta believes that Joanne is not, deep down, a bad person. She is just severely fucked up, clinically depressed, and probably had a very difficult

a book where every character is simultaneously someone else, but then halfway through *The Switch*, the reading orientation flips 180 degrees forcing the reader to physically turn the book upside down. Once vertigo sets in you realize this device is nothing but a trick to get you to notice the book's palindromic cover design which forms a face from both orientations. Cute, but it doesn't make up for the preposterous premise and the altogether convoluted read. Switch it off!"

47

Think of the blank page as alpine meadow, or as the purity of
undifferentiated being. The typographer enters this space and
must change it. The reader will enter it later, to see what the
typographer has done. The underlying truth of the blank page
must be infringed, but it must never altogether disappear–
and whatever displaces it might well aim to be as lively and
peaceful as it is. It is not enough, when building a title page,
merely to unload some big, prefabricated letters into the cen-
ter of the space, nor to dig a few holes in the silence with typo-
graphic heavy machinery and move on. Big type, even huge
type, can be beautiful and useful.

初始设置 密实设置，升部和降部的活跃性和相对较大的x高度形成了一种不舒服的浓密的设置状态。再者，不对齐部分除了有包含效果之外，它的长度的设定不果断，而且还连续出现了两个连字符号。

Think of the blank page as alpine meadow, or as the purity of undifferentiat-
ed being. The typographer enters this space and must change it. The reader
will enter it later, to see what the typographer has done. The underlying
truth of the blank page must be infringed, but it must never altogether disap-
pear–and whatever displaces it might well aim to be as lively and peaceful as it
is. It is not enough, when building a title page, merely to unload some big,
prefabricated letters into the center of the space, nor to dig a few holes in the
silence with typographic heavy machinery and move on. Big type, even huge
type, can be beautiful and useful.

第二步 行距不变，把字体大小调整为8磅，从而减小了密度，并稍微改善了不对齐的形状。然而，依照段落的理想宽度的要求（每行容纳50至70个字符），字号显得太小了。

Think of the blank page as alpine meadow, or as the purity of undifferentiated
being. The typographer enters this space and must change it. The reader will
enter it later, to see what the typographer has done. The underlying truth of the
blank page must be infringed, but it must never altogether disappear–and what-
ever displaces it might well aim to be as lively and peaceful as it is. It is not enough,
when building a title page, merely to unload some big, prefabricated letters into
the center of the space, nor to dig a few holes in the silence with typographic heavy
machinery and move on. Big type, even huge type, can be beautiful and useful.

第三步 字号和行距不变，字体换成x高度较小的。字体较小因而显得舒适，然而，段落宽度对于字符的理想数量而言还是显得太宽了。

Think of the blank page as alpine meadow, or as the purity of undif-
ferentiated being. The typographer enters this space and must change
it. The reader will enter it later, to see what the typographer has
done. The underlying truth of the blank page must be infringed, but it
must never altogether disappear–and whatever displaces it might
well aim to be as lively and peaceful as it is. It is not enough, when
building a title page, merely to unload some big, prefabricated let-
ters into the center of the space, nor to dig a few holes in the silence
with typographic heavy machinery and move on. Big type, even huge
type, can be beautiful and useful.

第四步 重新用回初始设定的字体，但把段落的宽度缩短，保持了可辨识性，把字符数设定在理想范围内（每行65个字符），并形成比较活跃的不对齐状态。行距似乎仍然有点密集，而且不对齐问题和连字符号过多的问题还有待调整。

Think of the blank page as alpine meadow, or as the purity of
undifferentiated being. The typographer enters this space
and must change it. The reader will enter it later, to see what
the typographer has done. The underlying truth of the blank
page must be infringed, but it must never altogether disappear–
and whatever displaces it might well aim to be as lively and
peaceful as it is. It is not enough, when building a title page,
merely to unload some big, prefabricated letters into the
center of the space, nor to dig a few holes in the silence with
typographic heavy machinery and move on. Big type, even
huge type, can be beautiful and useful.

最后的设定 再次稍微减小段落的宽度，行距增加1磅，重新果断地调整各行，获得具有舒适的结构、理想的行数、最少的连字符号和漂亮的不对齐形态的一个理想段落。这一步完成之后，设计师就可以考虑如何对栏进行构架，以及处理辅助元素如插图说明、副标题等。

以不同宽度设置的三种文本样式还被赋予了三种不同的字号，目的是尽可能地使字体大小和栏宽之间的关系达到理想状态——对于篇幅短的文本大约每行30个字符，对于篇幅长的文本每行50至70个字符。主要的文本栏因过于宽大，而不能称之为理想的设置，但设计师却通过增加行距，使其与字体大小形成对比，而使文本阅读起来达到比较舒适的效果。

EarSay，美国

如上所示为段落的设定步骤，通过用大小不同的字体、字距、行距和段落宽度来达到确定出最舒适的字距、最少的连字符号和果断的不对齐状态的最终目的。

摘自《罗伯特的印刷文字平面设计理论》，罗伯特·布雷哈斯特著

heavy machinery and move on. Big ty
Think of the blank page as alpin
or as the purity of undifferentiated b
The typographer enters this space an
change it. The reader will enter it lat
see what the typographer has done.
underlying truth of the blank page m
infringed, but it must never altoget
and whatever displaces it might wel

heavy machinery and move on. Big ty
Think of the blank page
or as the purity of undifferentiated b
The typographer enters this space an
change it. The reader will enter it lat
see what the typographer has done.
underlying truth of the blank page m
infringed, but it must never altoget
and whatever displaces it might wel

heavy machinery and move on. Big ty
■ Think of the blank page as alpin
or as the purity of undifferentiated b
The typographer enters this space an
change it. The reader will enter it lat
see what the typographer has done.
underlying truth of the blank page m
infringed, but it must never altoget
and whatever displaces it might wel

如上列举了不同的缩进方法，说明简单的分段方法有多种。

a few holes in the silence with typog
heavy machinery and move on. Big ty
huge type, can be beautiful and use

Introducing the Space
Think of the blank page as alpine me
or as the purity of undifferentiated b
The typographer enters this space an
change it. The reader will enter it lat
see what the typographer has done. T
underlying truth of the blank page m
infringed, but it must never altoget

a few holes in the silence with typog
heavy machinery and move on. Big ty
huge type, can be beautiful and use

Introducing the Space

Think of the blank page as alpine me
or as the purity of undifferentiated b
The typographer enters this space an
change it. The reader will enter it lat
see what the typographer has done. T
underlying truth of the blank page m

副标题有时也被用于隔离段落。（上图）一个段落结束后，到副标题之间可以是一个硬回车或不等宽回车（proportional return）的距离，接着的段落首行和副标题的行距与段落中连续的行之间的行距保持相同。（下图）或者把副标题前后设置为不同的空间。

Think of the blank page as alpine me
or as the purity of undifferentiated b
The typographer enters this space an
change it. The reader will enter it lat

The underlying truth of the blank pa
but it must never altogether disapp
ever displaces it might well aim to be
is. It is not enough, when building a t

在段落之间设置一个硬回车是最常用的利用空间来分段的方法。

Think of the blank page as alpin
or as the purity of undiffer
The typographer enters thi
change it. The reader will

The underlying truth of the blan
infringed, but it must nev
disappear—and whatever di
well aim to be as lively and

这个例子中的段落的悬挂缩进形成了与信息有关的漂亮的细节，该细节影响了页面的结构，从而需要栏与栏之间具有较大的栏空。

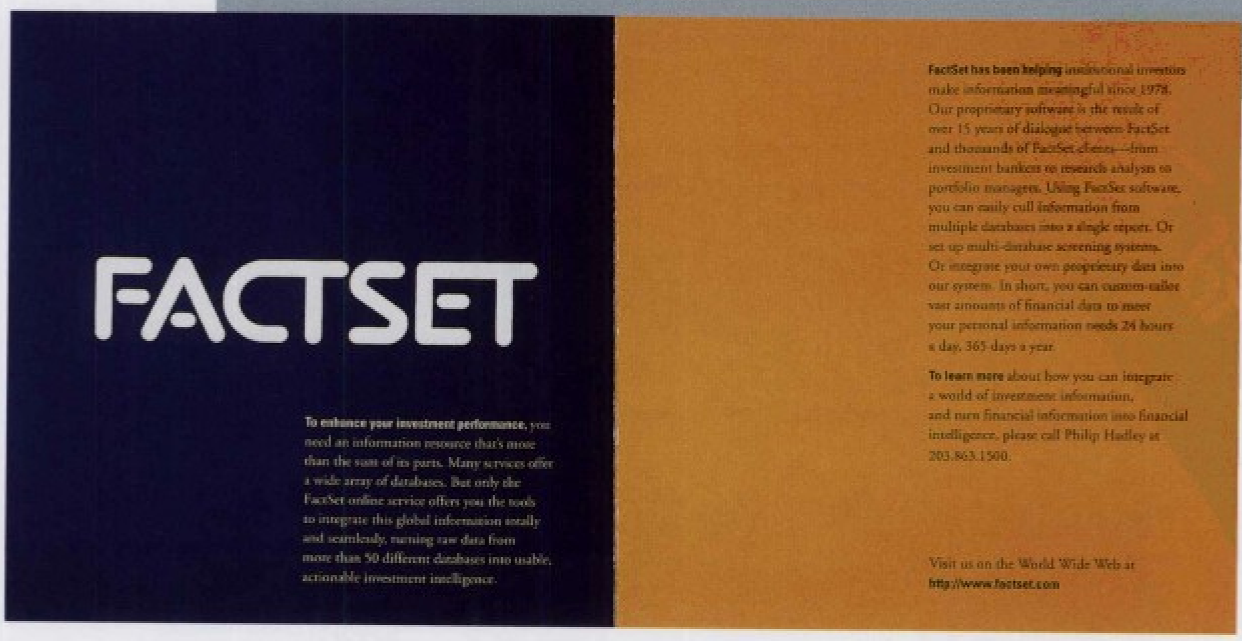
Think of the blank page as alpine me
or as the purity of undifferentiated b
The typographer enters this space an
change it. The reader will enter it lat

The underlying truth of the blank pa
but it must never altogether disapp
ever displaces it might well aim to be
is. It is not enough, when building a t

采用一个硬回车间隔的一半行距来分隔两个段落，是分段的另一种方法。

<u>Think of the blank page</u>
as alpin
or as the purity of undifferentiated b
The typographer enters this space an
change it. The reader will enter it lat
see what the typographer has done. T
underlying truth of the blank page m
infringed, but it must never altoget

如上所示是个非常有趣的方法，段落前的几个单词被移位到基线之上，其字体的设定样式也与文本形成对比。



每个段落的开头部分除了用不等宽回车外，还用了粗体来表示。

C + G Partners，美国

结构与视觉效果
风格的问题
文字的构成
肌理与空间
作为信息的字体
色彩如何改变字体

分段 时至15世纪，对文本的排版还是连续而没有中断的。段落作为一种信息块的定义出现于16世纪初，当时的用意是帮助读者导航文本。最初，段落的变化是通过在一个段落最后一句话的句点后面紧跟一个较大的空间来表示；后来发展成运用一些平面元素来作为段落隔离物，如方块或中圆点——但是文本中仍然没有出现中断，如换行回车。

最后，栏终于设置了换行回车，但在段落之间还是没有空间；而是在新段落的开头部分设置为缩进，即新段落的首行以几个字宽为开端，从左对齐的地方缩进。这种处理方式在两端对齐的设置中效果极佳。缩进的深度是主观的，但必须能引人注目。如果行距松弛的话，缩进的深度就必须深一些；行距较大的话就比较符合读者对栏宽感知的需要，所以需要的“空间”也就比较大。

有时候，设计师为了突出视觉效果而夸大缩进的深度。如果段落比较长，而且设置成的栏也相当宽，通过运用有韵律的间隔的处理方法，将有助于打破像墙一样密实的文本。如果文本被排列为右不对齐，那么使用缩进通常就不再是个好点子了。因为不对齐的设置已经在栏的右边缘改变了行长，左边的缩进必然失去一部分视觉力量，显得不整齐，或导致栏的首行看起来就像是正在改变对齐的格式。



粗体的副标题和轻微的缩进以及不等宽回车，使版面上的段落相互区别开来。

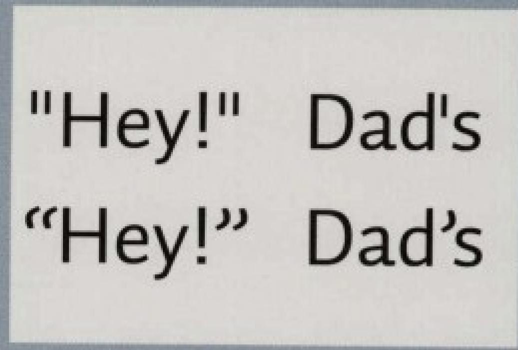
Clements Theobert Schedler，奥地利



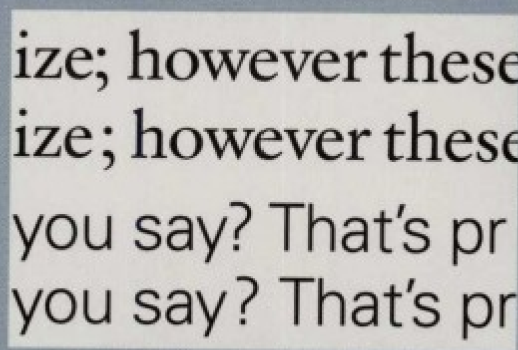
这个文本栏用了不等宽回车来进行分段。

Voice，澳大利亚

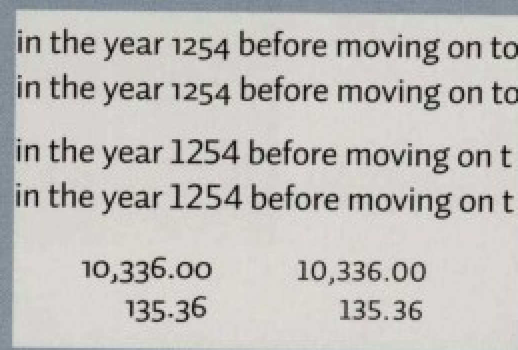
很好，现在就来解决它：只有行家才能领悟的细节 我们往往很少注意到除了字体的构成和样式以外的细节。文本设定的微小细节对于确保阅读的流畅和文法的正确也是非常重要的，而这也同样经常被我们所忽略。了解这些设定条理清晰的文本的基本规则后，设计师将会留意潜在的字距问题，从而有利于提高连续文本的外观和可读性。



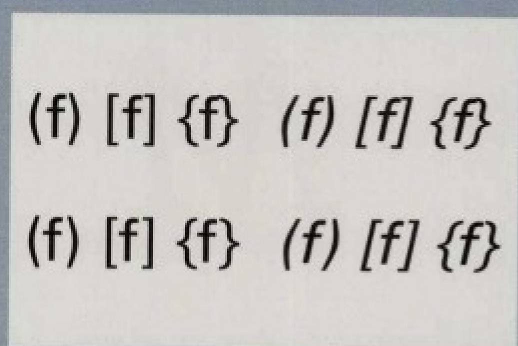
嘿，是的，就是你！要用正确的符号！ 对于文字的设计师来说，在需要设置标点符号的地方，使用了上标符号，这无疑等于告诉别人自己是个门外汉。上标符号用于表示尺寸的量度。最异乎寻常的错误——并且奇怪得很，也是普遍存在的错误——就是用省字符来代替上标符号。千万不要这样做。第二种错误是：用引号来代替上标符号。引号由两个部分构成：前引号和后引号。一个用来表示引语开始（因形状的缘故而被叫做“66”），而另一个用来表示引语结束（叫做“99”）。请依次使用。



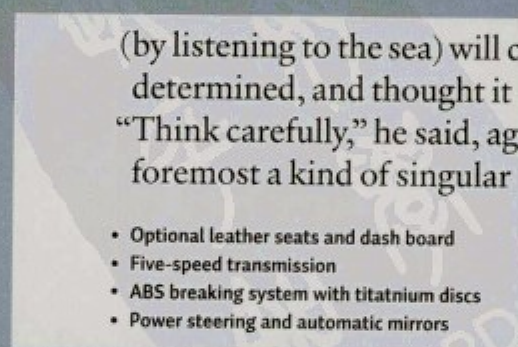
推与拉 冒号和分号的前面需要额外的间隔，而它们的后面所需要的间隔则少一些。叹号和问号与句子之间往往有一个额外的小间距隔开。一个字符或者半个字符的字距空间都太大了，而20/100的全身设定或者+20的缩排就能满足视觉需要。



注意数字 数字始终需要进行字距调整，尤其是成串出现的数字。如要排列从基线伸展到大写高度的数字，通常要求有额外的字符字距，尽管它们的形状比大写字母更变化多样。复杂的数字一般应制成表格——以右对齐来排列或以小数点为对齐轴向垂直排列。在这样的情况下，为便于计算成行的数字最好选择垂直对齐。



避免严重的碰触 圆括号和方括号中的内容通常应设定额外的字距，尤其是有升部的斜体字母。如果就让它们保持默认间距的话，它们很可能会碰触到这些括号。特别是小写字母f、l、k、h的斜体和许多大写字母都需要进行调整。



悬挂标点符号 大多数标点符号尤其是引号，如果出现在行首，都应该悬挂在对齐文本的外面，这条规则有时也适用于中圆点；设计师可以选择设定以中圆点来对齐文本，而把中圆点悬挂到边缘或栏空中。

as Thoreau[2] said, the

arently CH_2O_3 will ca

为上标和下标寻找规则　用于脚注或化学名称中的下标和上标的大小和字距必须根据给出的字体大小和段落的行距来决定。具有代表性的是，尽管下标或上标字符的大小比小x高度的小，但是在有小x高度的旧体字中，这个量度被证明太小了。下标字符应设定在基线之下，这样才能恰好落在下降线上而又不超出中间线；上标字符应从大写线悬挂下来恰好落在中间线上。根据字符字距，下标或上标的设定应遵循周围字符的相同的视觉韵律。一个上标字符跟在大写字母A的后面，可以把这个商标设置得稍微靠近字母，以补偿字母A向内的斜线运动，并因此侵占一部分的空白空间。

the final chap
the final cha
the final ch

理想的线索：连字　连字——特别是在特殊的字母组合中为从视觉上克服字距问题而设计的字符——为特定字库的理想字距提供了线索。因为连字字符之间被设置了固定的字距（如上图中的fi），所以我们可以设想，字库的创建者是依据他或她对整个字库的理想间距的评估来为被绑定在一起的字符决定固定的理想字距的。如果连续文本中的连字与其周围字距不定的字符相比显得比较紧或比较松，意味着不是字库需要依次重新设定，就是设计师需要用两个独立的字符来取代连字。

ina@rockpub.com
ina@rockpub.com
earing and/or verti
earing and/or verti

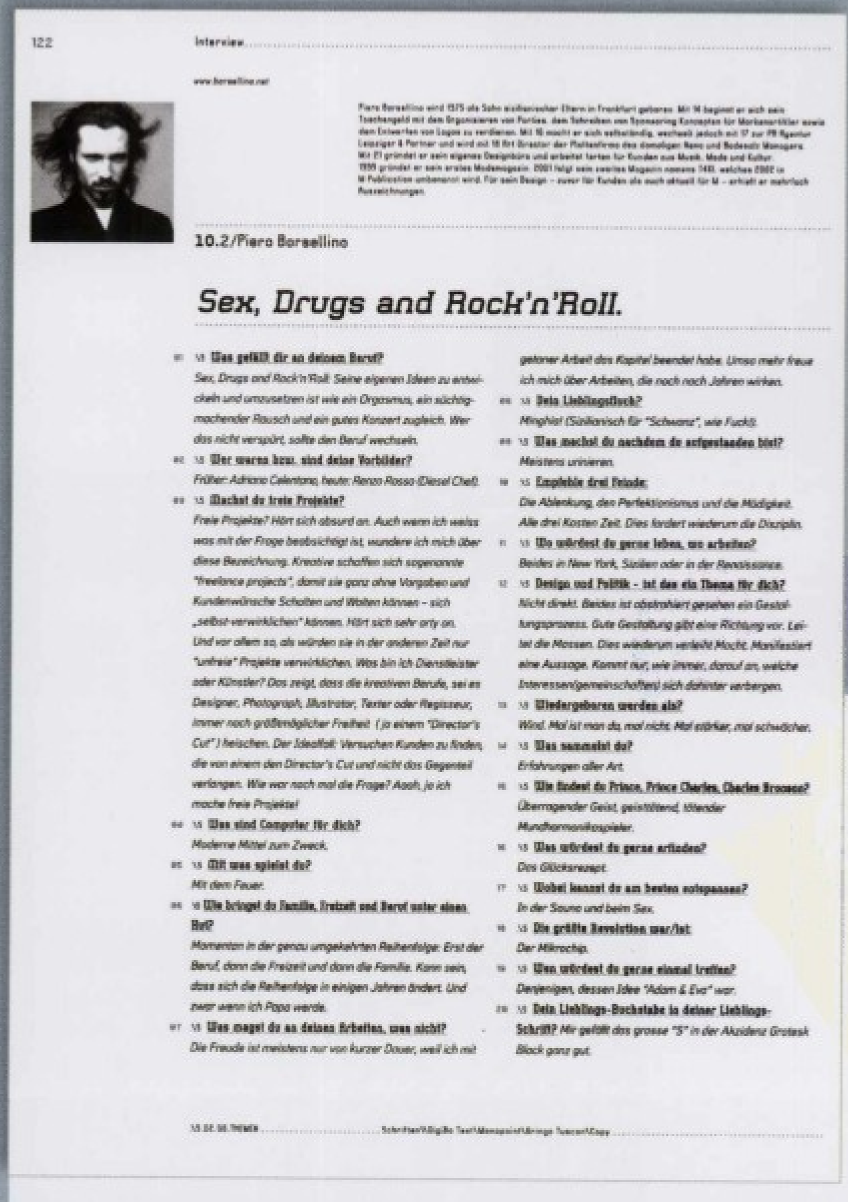
它不是字母　非字母式符号如@、#、$和%和某些线型标点符号如斜杠"/"的外形需要经过轻微的字距调整。@出现于行中的时候通常显得比较高，稍微往下向基线方向调整后，使这个符号从视觉上位于行的中央位置。#和%呈现了与斜体类似的斜线运动，它们减少了前面的空间，而增加了跟在它们后面的空间，从而使自己加入到字间距和词间距的整体韵律当中。"/"似乎获得了符号两边有额外间距的好处，但是一整个字符的字距显然太大了，+20至+30的特定间距是比较舒适的效果。

The new AIGA building
The new AIGA building
The new AIGA building

啊哦……小体大写字母！　用于首字母缩略词的小体大写字母尽管比大写字母小，但它们的周围仍需要额外的空间来提高它们的辨识程度。许多字库中的小体大写字母都太小，与周围文本相比显得字重较轻。可以把它们的磅数提高一磅或二磅来使它们与文本的字重和间距统一起来，但不能做过多调整以免它们与大写字母混淆。

erview Terrace • Luna Park, New Jerse
erview Terrace • Luna Park, New Jerse
erview Terrace • Luna Park, New Jerse
erview Terrace · Luna Park, New Jerse
erview Terrace • Luna Park, New Jerse

设计中圆点　中圆点的默认值与它们出现于其中的字体相比通常显得比较大且分散。中圆点需要引起读者注意，但又不应太突出，比文本的垂直笔画的字重稍微重一些就够了。请放心改变中圆点的字体，或利用其他印刷符号如星号，或甚至用句点，避开基线，从格式上使它与旁边的文本靠得近些。

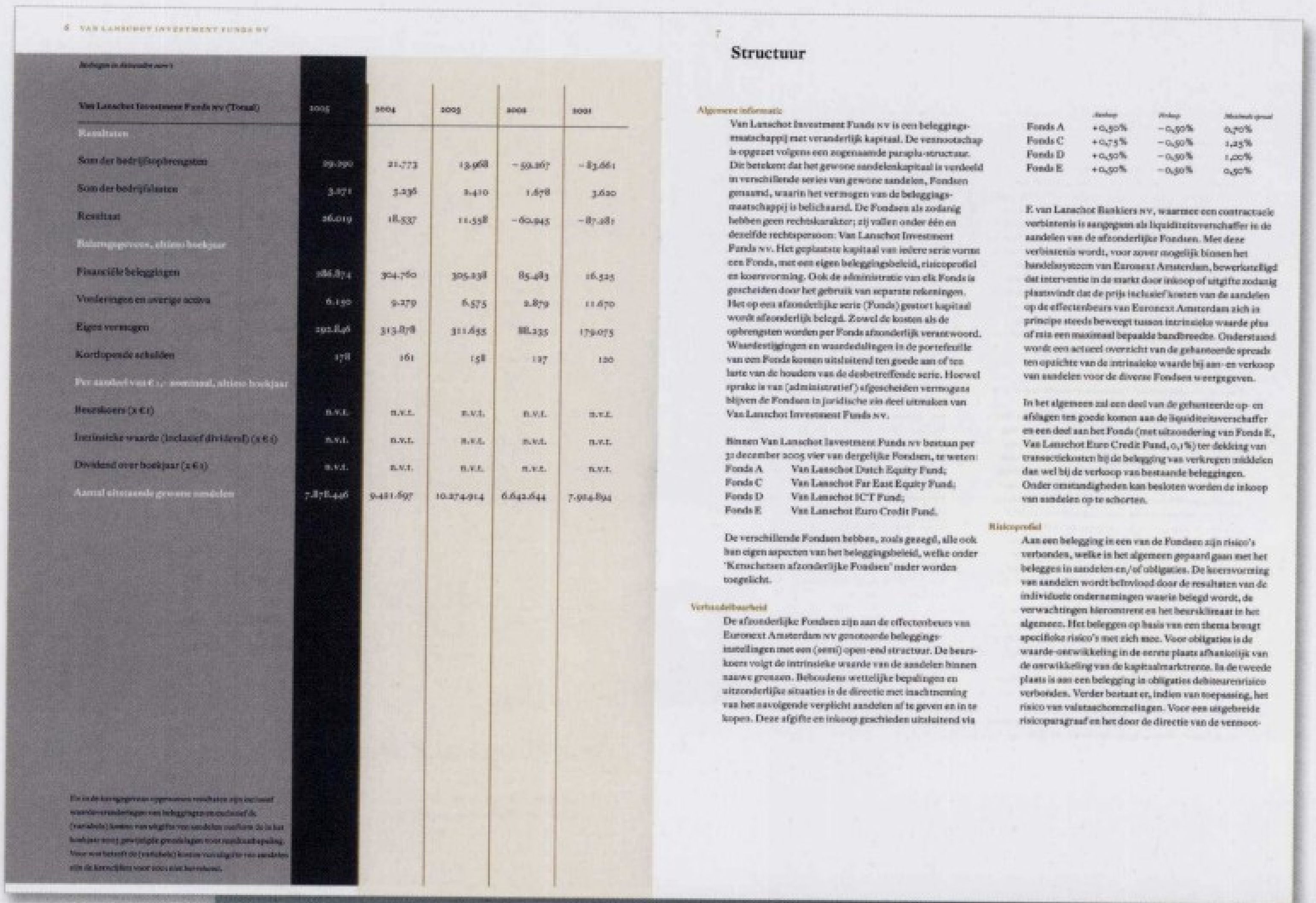


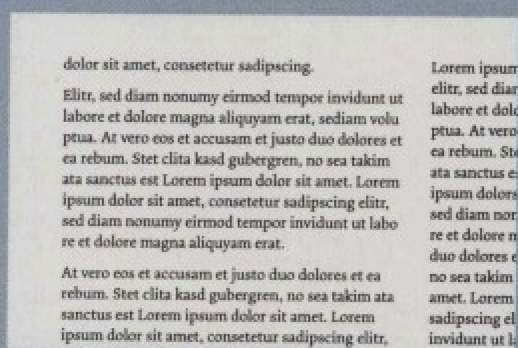
设计该页面的设计师必定仔细考虑了文本构成的编辑和视觉属性。数字编号被悬挂到栏外，以便保持清晰而条理的对齐；标题用斜体加以区别；提要用粗体来突显；并且每种不同类型的文本内容都进行了区分处理。

Finest Magma，德国

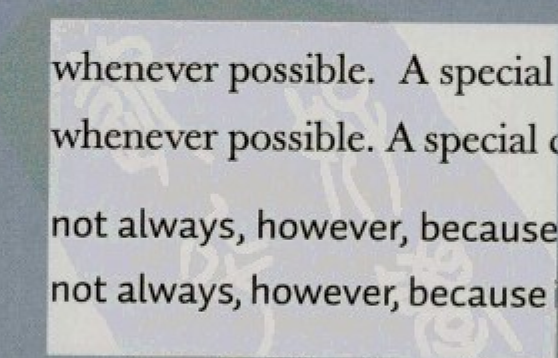
在这张来自金融报告的跨页中，文本和列表数据都经过精心而有条理地设计，透露出一种诚信的感觉以及对细节的关注，非常契合材料理性和精确的特点。一目了然的悬挂缩进、数字之间舒适的间距以及易于区分的对齐，这一切造就了该报告的精致"工艺"。

UNA（Amsterdam）Designers，荷兰

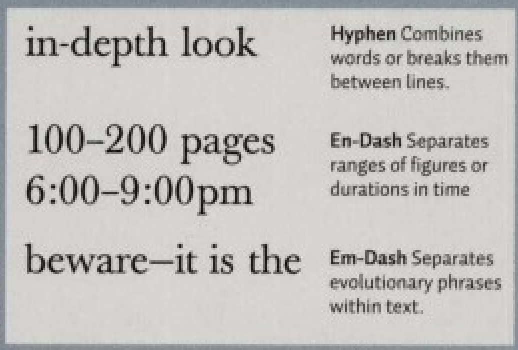




拯救孤行 不要在一个段落的最后一行开始一个栏。如果"孤行"后面出现一个把段落隔离的空间，那么"孤行"尤其能分散注意力，并且如果它是出现于左边页面的开头部分的话，的确具有刺激效果。解决方法是，可以把孤行调整回上页，让新的页面以一个新段落来开始，或者把前面的文本调整后，使段落在换到新的页面之后至少继续接排上个段落的三行文本。



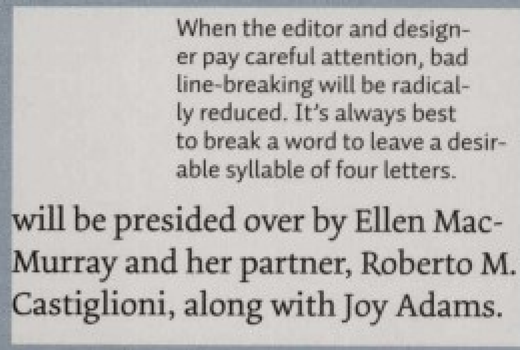
留意间距 一个句子结束后，它的句点到下个句子的首大写字母前只允许空一个字符的字距。再者，逗号或引号前的字距应该减小，因为这些符号的上方或下方"携带"着额外的空间。同样地，逗号、省字符和引号后面的词间距也应稍微减小。



了解破折号　水平线型的标点符号有三种：连字符号、半身破折号和全身破折号。应依据它们的意图功能来正确使用它们，并调整它们周边的字距，使它们在视觉上跟文本衔接流畅。这些符号如果两边都留出一个字符的字距未免太大，尽管有时这样做也可能恰如其分。每种符号的长度默认值和基线方向都需要通过修正来改善它们与周围文本的关系；连字符号的位置往往比较低，而全身破折号有时又太长。



缩进还是不缩进？　在对有多个连续段落、且段落通过首行缩进来分段的文本进行排版时，页面上的第一段不应有缩进。之后的每个段落都应进行缩进，直到下一个不应有缩进的主要的中断或副标题段落出现为止。



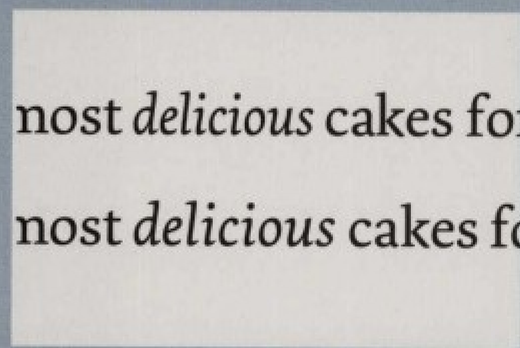
注意单词的截断！　用连字符号中断字词应避免出现使较短的或不完整的字根转到下一行的行首的情况，这些字根有-ed、-er、-ing、-tion、-al、-ly等。在断字前要确保这个单词至少有四个字母留在行末。尽量避免把人名截断转行。但是，如果确实需要，应当在姓前恰当的位置截断，而千万不要在名字的中间截断，也不要在首字母之前截断。



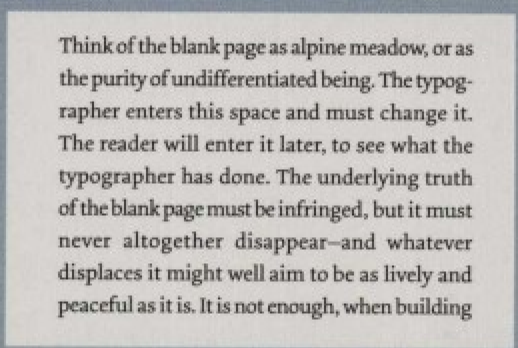
清晰地表达包含效果　文字的包含效果，如下坠大写字母、首行和副标题，在外观上应表现出某种有条理的逻辑。下坠大写字母应处于基线位置上，可跨越从栏首开始的三行、四行、五行或五行以上。首行的格式必须统一，或者针对首行的一定数量的单词，或者以统一的方式针对介绍性的短语。而出现于栏首的副标题应始终如一地在视觉上与栏前或栏后的文本对齐。



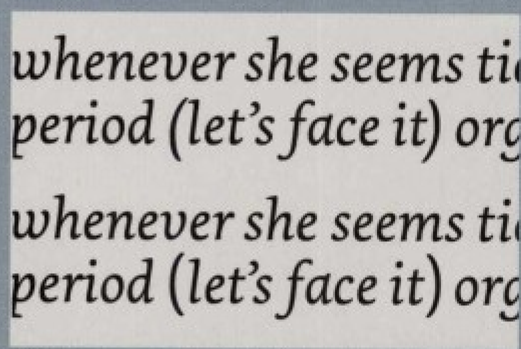
不要让负形的间隔交叉贯通　如果可能，避免在相邻的栏的两个相对齐（或几乎对齐）的段落后用硬回车。因为回车彼此接近的话将会产生水平方向的负形的间隔，不仅会分散读者的注意力，而且还可能改变读者眼睛阅读的方向，扰乱阅读顺序。



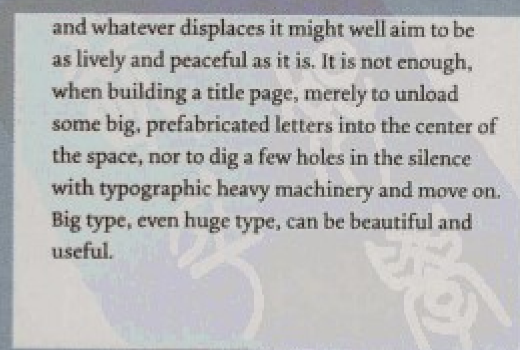
斜体字也需要字距　文本中用于强调的斜体有时要比罗马体显得小而且紧密。不要忘记对斜体进行估计，并调整其大小或字距，使其与周围的文本尽量配合得天衣无缝。



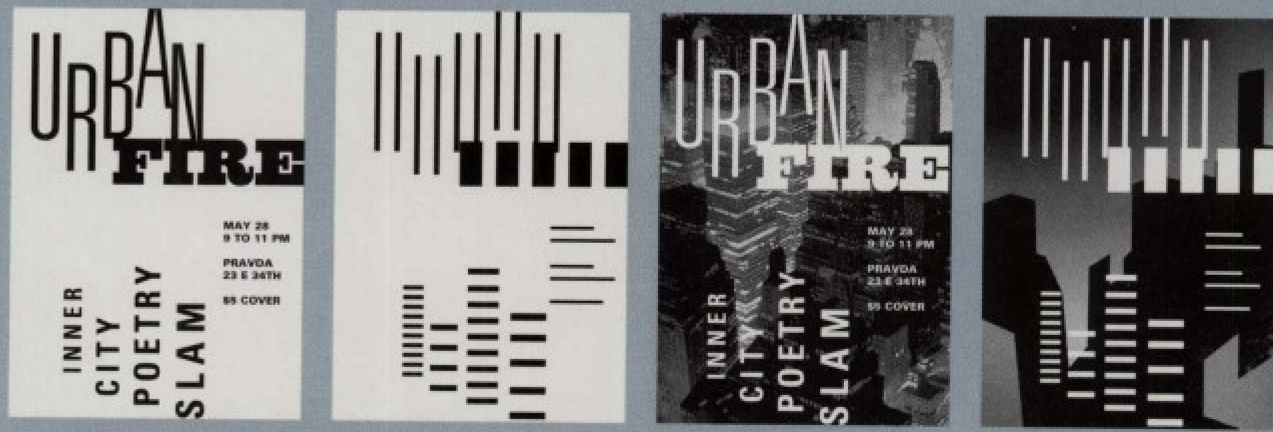
太多就是太多　在两端对齐的排版中，调整字间距来避免空白沟是必然要做的，但不要调整得太多。文本的行过于紧密颜色就会变得非常深，容易分散读者的注意力。



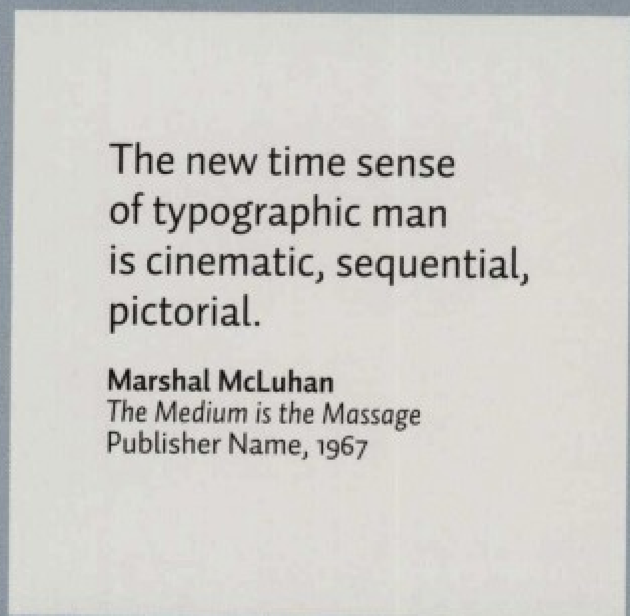
保持正体　即使是在设置为斜体的文本中，圆括号和方括号也应用正体，因为这些符号在设置为斜体的情况下显得较弱，通常会增加与它们有关的字距问题。

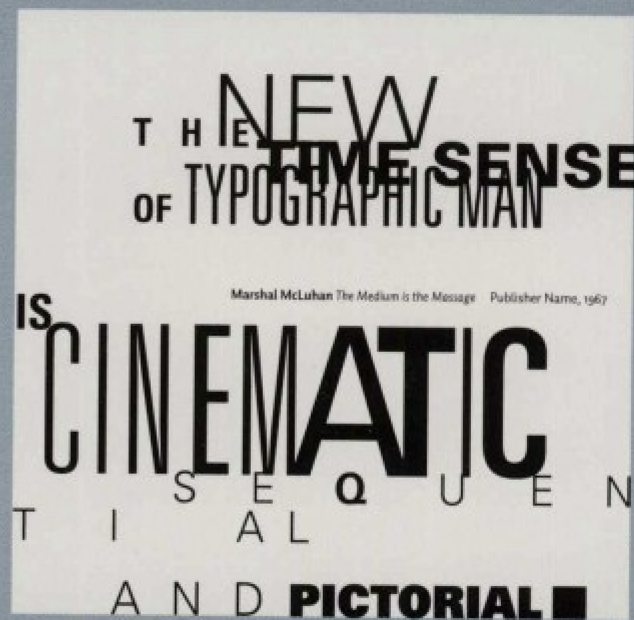


关注寡行　千万不能允许让一个单词（寡行）来结束一个段落。如果在一个粗略排版的文本中经常出现寡行，那么我们就应该调整栏的宽度。理想的情况是，段落的最后一行应该比段落宽度的一半长，但三个单词（不管长度如何）的情况也是可以接受的。



当字体被抽象化为基本构成点、线、面和体积后，它的视觉属性是可以辨认的。简单所暗示的自由——即自如地移动字体，就像移动线条一样——在字体与图像相关的例子中甚至表现得更加离奇：观察每个图像元素和每种字体是如何利用它们各自的构成属性而与对方“对决”的。字体不设在版面的顶部，也不设在图片的旁边。图片和字体呈现出相同的明度。





如上所示，相同的文本信息被处理成两种不同的构图——首先是静态的并且是相当中性的构图，没有太多色彩；其次是词间距、行距、字宽、大小和字重均丰富多样的构图。注意由字体产生的负空间是如何融入到构图中的——有些是“毛遂自荐”，就像是活跃的玩家，自主地融入到构图中，而另一些则是与字体的韵律和结构达到了契合。



在这个跨页中，每个字体元素都在视觉上参与了分解构图和激活空间的活动。点状的图表的尺寸相较于栏的结构和旋转的大字标题的垂直运动，仍然显得异常突出：从左到右的积极韵律和消极韵律重复使用了特定的间隔，字体元素彼此之间展现了果断的起伏运动。

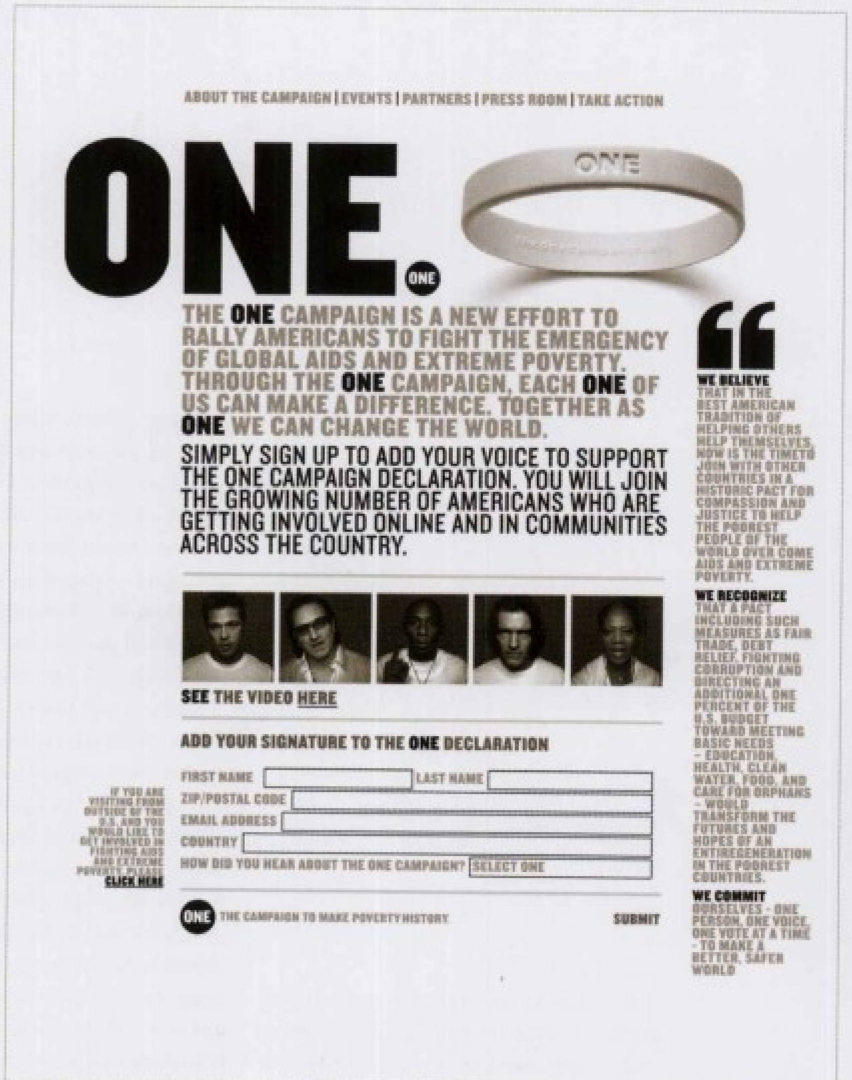
Cobra，挪威

字体也是视觉材料 学设计的学生和设计初学者经常会犯忽视字体抽象的视觉属性的错误，结果他们总是笨手笨脚地使用字体，使字体根本不能与图片材料相协调，因而把两种东西完完全全地分离了。字体也是视觉材料，在空间里，字体充当着构图中点、线、方块、块状肌理和图案所扮演的角色。

认识了字体的这个真理，理解字体，并用直觉来感受字体，设计师将能获得巨大的优势，把字体和图片变成平等的玩家。

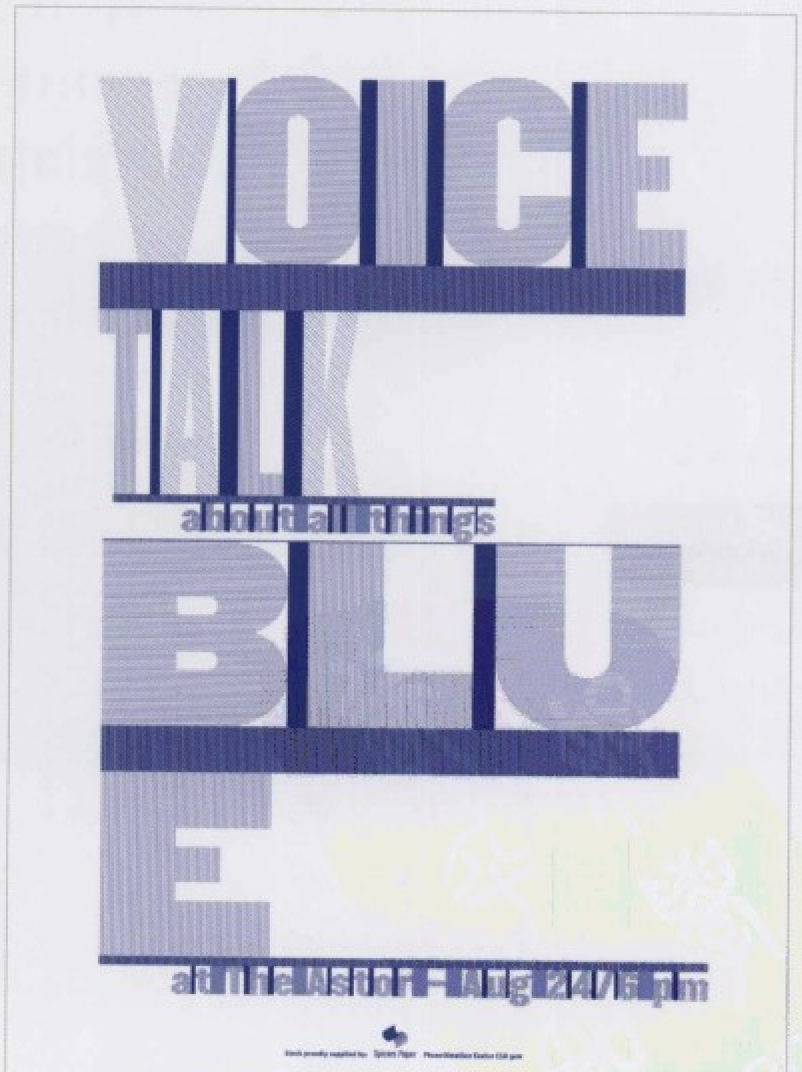
字体编排的色彩设计 除了考虑如何把字体摆放到版面上以外，字体的韵律、空间和结构特征都是需要考虑的重要方面。用一个词来概括这些特征，就是“字体编排的色彩设计”。字体编排的色彩设计类似于图像的色彩，如红、蓝和橙，但是它只涉及色彩的明度变化。

再者，它与图像色彩的特征不同，因为它描述的是韵律和结构的变化。改变排版构成的字体编排的色彩设计，将会把它们与表层分离，并能使人产生对空间深度的幻视以及一种韵律变化的感觉。例如一个大型笨重的字体将比一个较小的字体显得具有前进感，而一个较大的元素则会给人以后退感。一个结构呈现出后退的样子，是因为它的字形和统一的明度比构成更能决定它的空间深度。一条线不管其粗细如何，都具有前进感，而一条比较粗的线则要比细线更具有前进感。



这张网页尽管仅仅使用了黑色和灰色的色彩，却能呈现出“多姿多彩”的感觉。巨大的单词“One”，通过设定为纯粹的黑色，而增强了商标图像的奇妙创意。第二段使用了较深的色彩，使得呼吁加入行动的话语更加突出；次要的信息被设定为较小的字体和明度较低的灰色，这样有助于分清层次关系。

Research Studios，英国



尽管这张招贴画上所有的设计元素都是以相同的油墨色彩来印刷，但是尺寸、粗细、密度和字距的变化造就了排版构成的“彩色”效果。

Voice，澳大利亚

因为文本的持续的明度具有无法抗拒的潜力——可形成一种灰色的“墙体”，看了使人畏缩（暗淡和无生气都没关系），还因为文本中每种特定的思想或信息构成都将受到视觉变化的影响，因此字体编排的色彩设计、构成和言语的清晰是不能分开的：改变色彩自然就改变了不仅仅是字体的空间属性和结构属性，而且还改变了字体的含义。字体编排的色彩设计的改变使设计师得以突出结构，并使整个页面“精神焕发”。

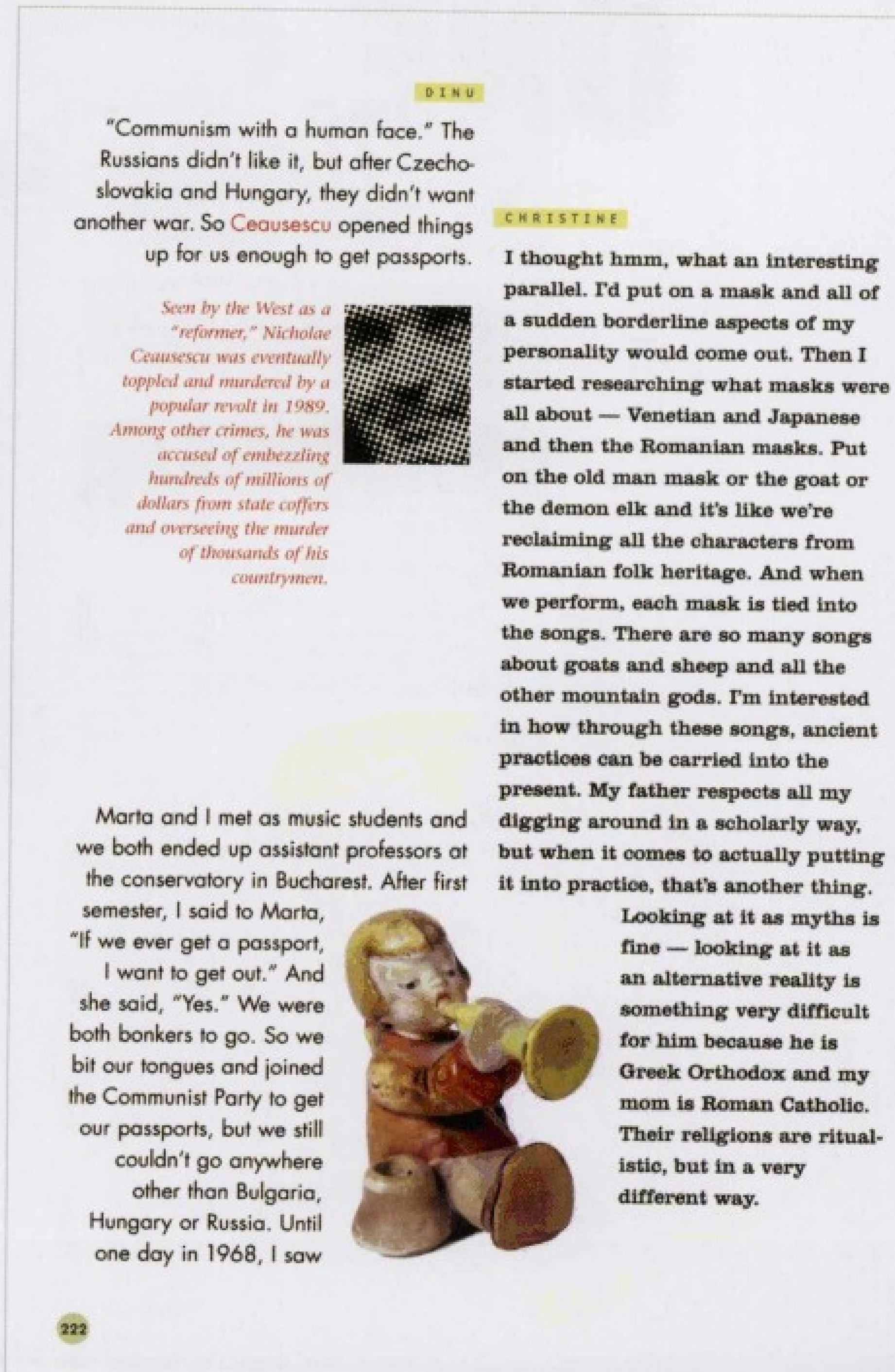


这本折页小册子的设计师利用字号、字距和段落宽度的变化来增加字体元素的结构活跃程度及其起伏的韵律运动。文本的线性和结构特征与巨大的具有点状特征的图片形成鲜明对比。

LSD，西班牙

段落对齐的变化连同小文本的细节和复杂的负空间，在这个页面上形成了几何型和韵律式的色彩。

EarSay，美国



字号、字重和明度



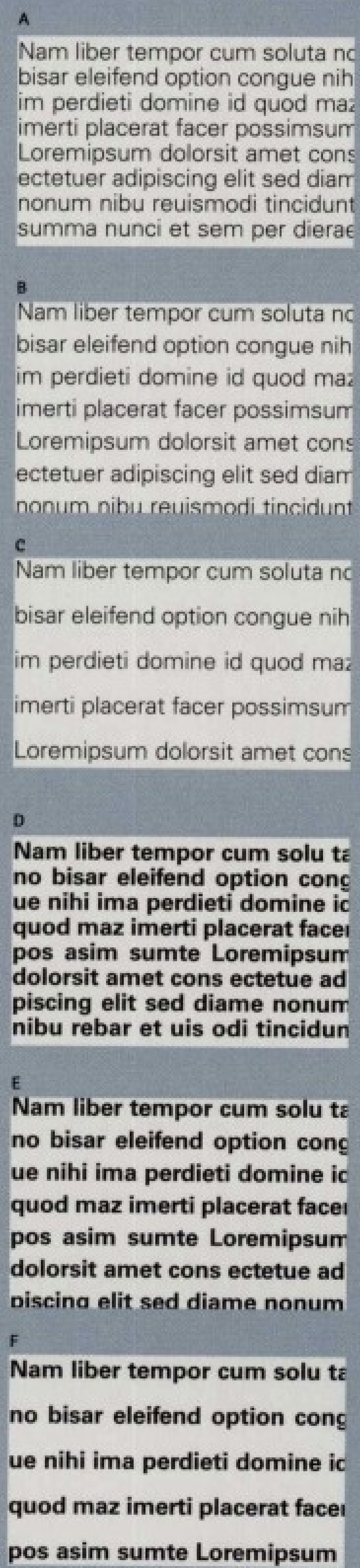
A　字体元素的大小变化会形成不同的密度（较大的字体比较开阔，较小的字体比较紧密），而且还会使读者对构成中字重的感知不同，尽管事实上所有字体元素的粗细都是相同的、常规的。

B　通过改变所选字体元素的粗细程度，一样可以使相同的字号的元素得到不同程度的加强。

C　保持每种字体元素的大小不变，在不同的构成中使用字重不同的粗体，便产生了不同的空间效果。

D　构图与C的相同，但是在色彩上却发生了较大的变化。

行距



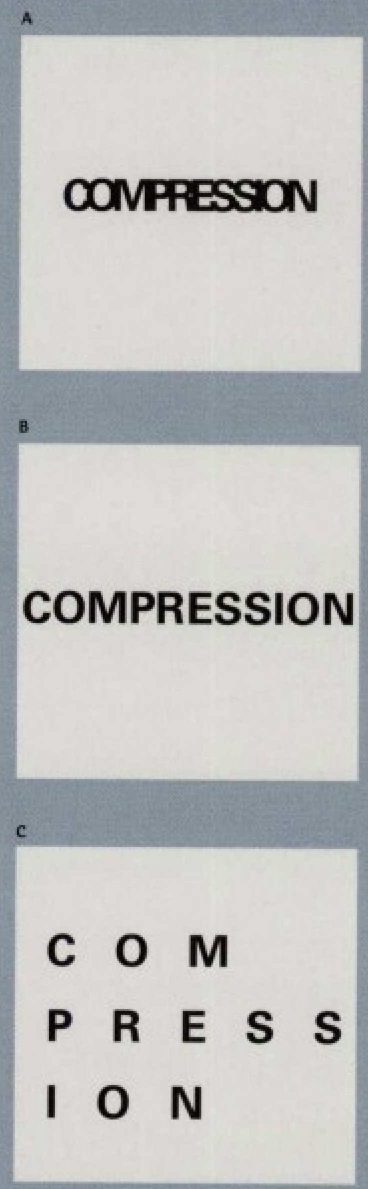
A　这个例子显示的行距非常密实，行与行之间的距离与词间距相同。字体所具有的肌理比行的多，在视觉上呈现为明度最低。

B　这个例子显示的是正常的行距。它的肌理和线性达到均衡，明度比上个例子高，具有轻微的后退感。

C　在这个行距松弛的例子中，线性占据了优势，文本的明度是最高的。

D、E、F　换一种字重不同的粗体来重复上述A、B、C的处理方式。

字间距

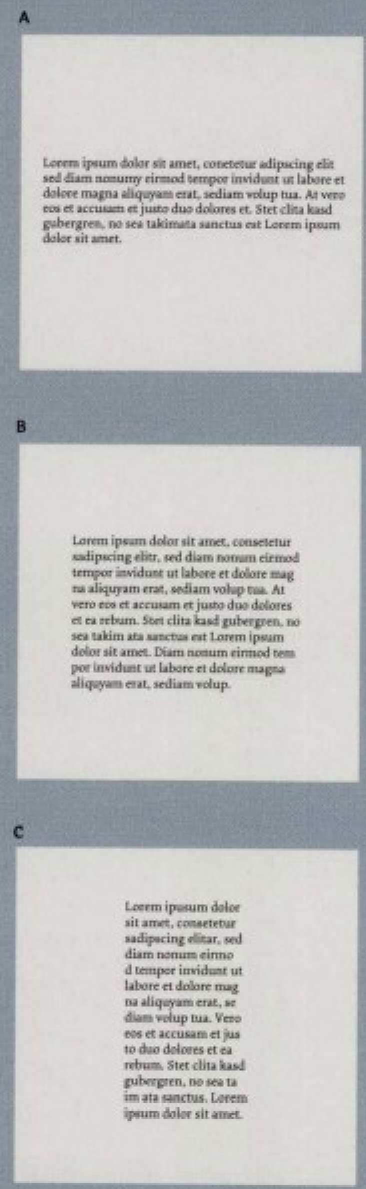


A　字间距极端紧密，导致笔画重叠，因而产生了明显的暗点；各个独立的字母不得不妥协于整体的线性和块状特征。

B　在字间距正常的情况下，单词的线性特征比各个独立的字母显得突出，笔画和字体的变化比较有规律。

C　松弛的词间距突出了各个字母的点状元素的特征，而使字母占据了支配地位。

文本宽度



A　在一个宽度较大的段落中，水平强调或水平运动支配了垂直方向的运动。

B　这个理想的段落尽管宽度大于深度，但是它的宽度对深度的比率造就了舒适的文本排版。

C　在这个极度深和窄的段落中，垂直的强调支配了水平的运动。因此，段落呈现为线性特征，与块面形成对照。

字宽和字重



A　这个单词被设定为狭身体，形成了内在的对比。

B　现在把同一个单词设定为加宽字体，字体粗细也不变，这个加宽字体呈现为向外扩展，而如果设定为粗体的加宽字体，它的扩展程度将更加厉害。

C　通过在同一行中结合使用不同宽度和字体编排的文字，将使奇特的压缩字体和加宽字体呈现为不同的视觉密度（且促进了视觉传达！）。

语言的肌理 排字设计肌理在粗体、字号、线性、肌理和韵律上发生的丰富多样的变化，不仅仅是分清层次关系的一个工具，还是我们说话或写作方式的产物，而我们说话和写作的方式则是字体编排的色彩设计的原始资料。缓缓说出的短语与快速爆发的语言形成了对比。冗长沉思的独白表现了一种静止，与不稳定的、断裂的思想形成对照。

这些口语和文字语言的特征可以制作成视觉上的材料，不只可以提供有迷惑力的视觉效果，还有助于读者感受到作者及作者言语中的情感意义。在连续文本的行甚至是单个单词中改变字体的大小、字重或字形，均可以创造出一种奇特的、令人玩味的表达，而又不会牺牲掉文本的清晰度。这样甚至还能增强文本的可读性，即字体作用于读者后并引导读者去体验内容的性质和程度。把引导一个段落的副标题设定为粗体就可以实现这一

摘自《信息传媒》，马素·麦克卢汉（Marshal Mcluhan）著

Our time
is a time for crossing barriers,
for erasing old categories—
for probing around.
When two seemingly disparate elements
are imaginatively poised,
put in apposition in new
and unique ways...
... startling
discoveries
often result.

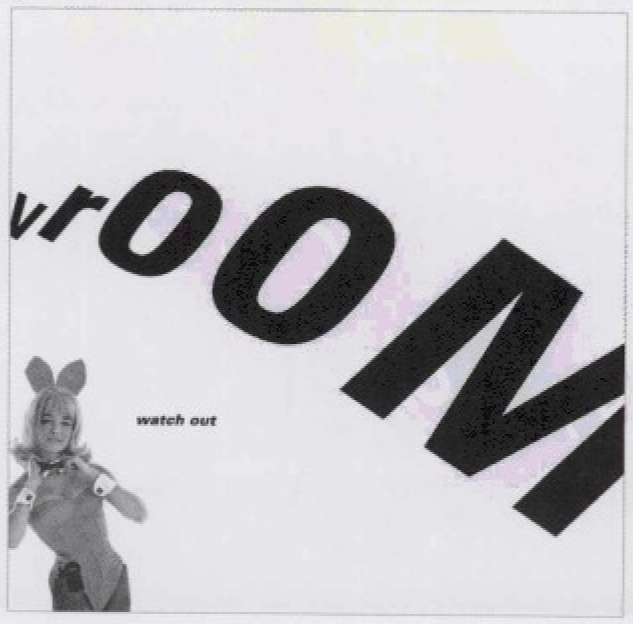
Our time is a time for
crossing
barriers... for e r a s i n g
o l d c a t e g o r i e s—
for probing around.
When two seemingly disparate elements
a r e i m a g i n a t i v e l y p o i s e d,
put in apposition
in new and unique ways...
startling discoveries
often result.

如图所示，改变文本内在部分的字体编排的色彩设计，文本随之发生极大的变化。在第一个例子中，字体大小的多样变化影响了文本的醒目程度，产生了一种醒目程度渐增的效果。第二个例子通过字重、字形、字宽和字距的变化来突出特定的部分，从而为读者创造了一种时而加速、时而缓慢的韵律式的文本"体验之旅"。在第三个例子中，色彩变化被运用于文本的不同部分，以达到区分它们的语言和概

A

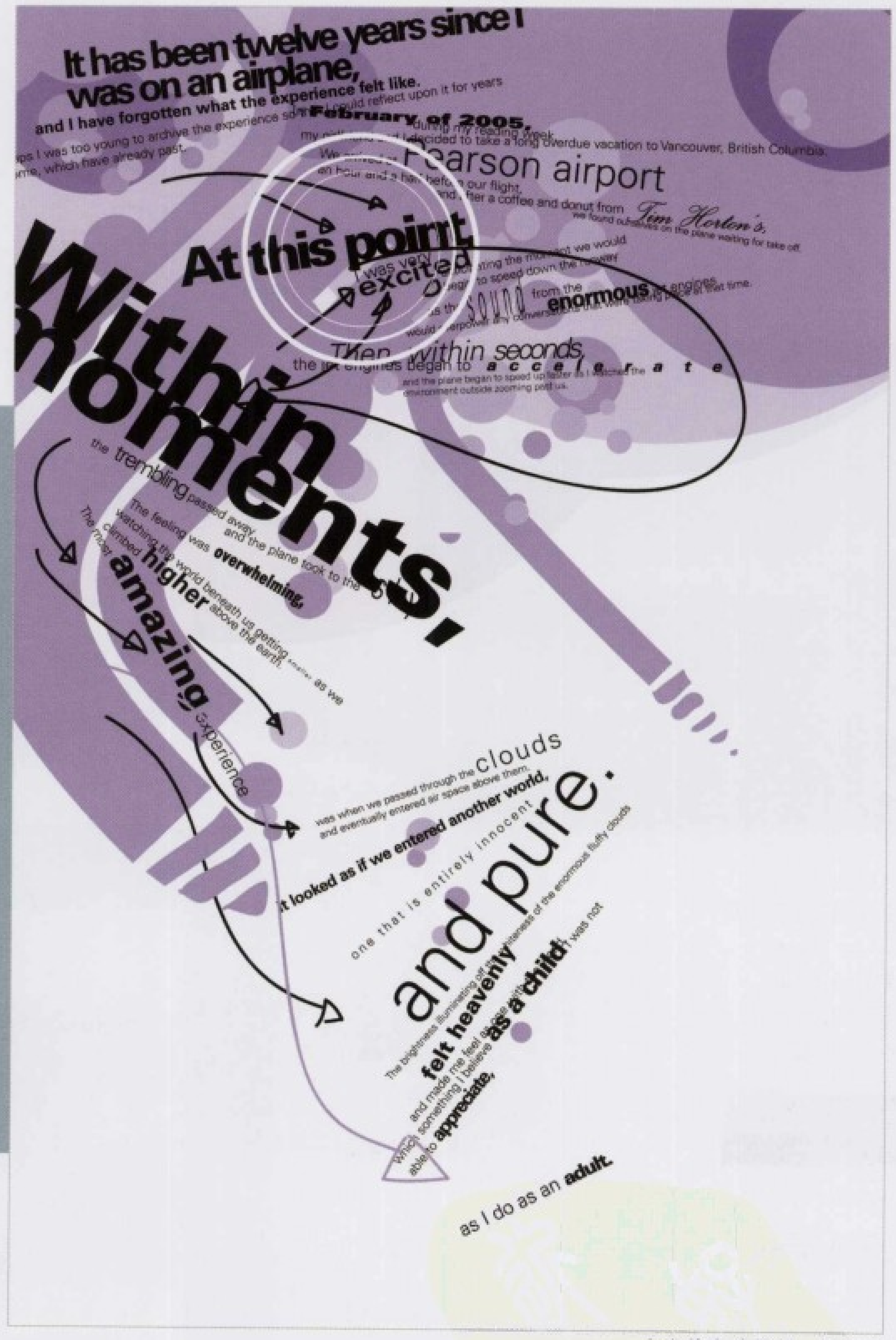


B



点——使其看起来比较引人注目，从而成为焦点——但是这种实现方式却是一种几乎完全中性的、客观的方式。这相当于是在给读者提供发现兴趣所在或重点之处的机会。

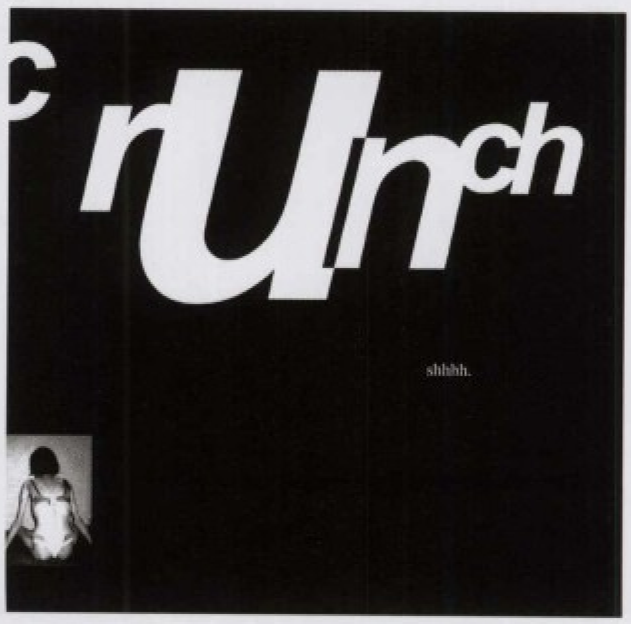
而以一种感官的方式来处理字体编排材料，赋予其语音和节奏的视觉属性，则是一种强有力的方法，设计师可用之于创造一种更加生动的言语体验。





念关系的目的，结果产生了富有韵律的动势，支撑了作者具有相互关系的观点。这种方法使读者在完全沉浸到文本之前事先会对文本有个"简单印象"。

C



单词的语音和含义通常是相关联的：在这个例子中，语音和含义通过视觉表达被相互联系到了一起。

A Christine Chuo，美国卡内基梅隆大学

B Machael Sui，美国卡内基梅隆大学

C Tammy Chang，美国卡内基梅隆大学

文本的表述特征，即其假定的栏和韵律的变化，是字体编排风格的巨大资料来源。在这个例子中，字重和字号的变化反映了文本中栏和重点部分的变化。

Marek Okon，加拿大

对齐、块面和留白 空间经过划分后即产生了结构，这个结构在构图中使不同的元素统一成了一体。多行文字集合在一起即产生一种与版面不同的结构关系，这种关系和单一行与版面所产生的结构关系更为不同；这种多行结构与单一行有关系，但又从视觉上与其形成对比。肌理块面把其周边的空间进一步定义成为通道，而这通道将在各个方向上与肌理块面的高度、深度以及它与版面之间的关系相对应。

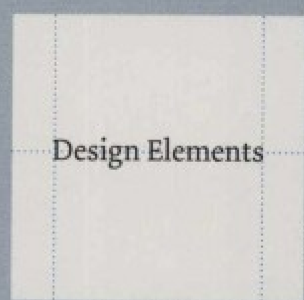
把一个组合的元素分离可产生一种块面的感觉，进一步划分空间后，将产生更加复杂的结构。

视觉结构必定是从语言的言语结构发展而来。语感有助于定义哪些资料是块面，哪些是行。如果有一系列连续性的思想材料集合在一起，那么就要理清它们的关系；不同的思想材料将会因为与其他思想材料理清了关系而显得条理分明。这两种字体的构成元素都属于正形，即在构成中的图

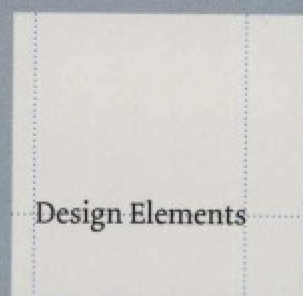


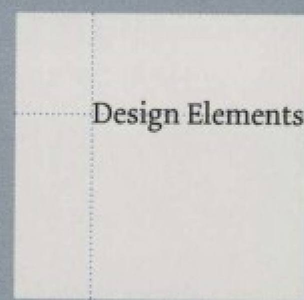
在这张跨页中，正空间和负空间的相互作用形成了字体和图片的动态构成。字体果断地把空间划分为不同的区域，此外，变动的负空间和某些字体的旋转再次强调了照片的结构特征。

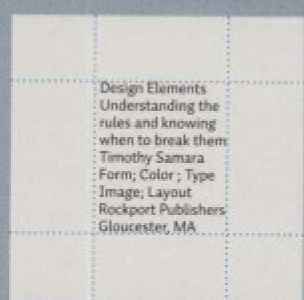
Research Studios，英国



一行居中于版面上的文字所形成的静态构图，可以通过把该行偏移至中心之外的区域来激活，可以同时进行垂直方向和水平方向的移动。每个空间都将随着其他空间的改变而改变。



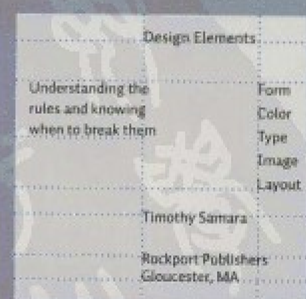




在这个未经加工的构图中，多种元素都聚集到一起，与版面形成静态关系。字体和空间之间以及信息成分之间均不存在任何关系——除非被任意地排列。



当元素被果断地设定并再次对版面进行细分后，即产生了与版面相关的视觉结构，因此还形成了不同形状的负空间。而字体元素并没有发生结构上的变化，这样有助于辨认。



把某些元素聚集起来，而把其他的元素分开，可产生一种聚焦和运动。把一定的元素对齐后可在这些元素之间确立具有相近含义的关系；把某个元素从主要的对齐关系中分离出来，则将强调了该元素的存在，使其与众不同。



正空间和负空间的张力，以及元素之间无形的线性关联，都是推进字体编排的所在。如上所示，负空间的比例是由正空间的字体元素来构造的，这些字体元素或是与负空间形成对比，或是对其具有重申作用。把正形的边缘对齐可建立一种潜在的含义关系，并能激活构图中的空间。

形。它们除了与其周围的空间和留白形成对比外，它们相互之间也具有对比关系。

版面上字体编排的块面与留白的关系对于在构图中定义排字设计的空间是至关重要的，就像在一个段落中定义字间距和空间的韵律一样重要。块面和留白的间隔与字间距、词间距和行距的不同，块面和留白的常规间隔一般是不受欢迎的，因为规律性就意味着统一性，而并非所有的字体元素都是相同的：它们表示的是不同的东西。不同文本块之间较小的空间有助于提高读者对它们的关系的理解，而较大的空间或者排字设计块面中的较大空间则表示这些块面另外具有不同的含义。从视觉水平而言，设计师通过改变块面和留白的比例关系而在构图中形成对比和韵律。

因为字体元素划分了毗邻的空间，所以它们的对齐点就变得比较重要。把元素进行对齐处理可加强它们之间的关系。此外，元素之间的对齐还有助于元素在版面上产生方向性运动。



设计师在这张跨页上运用对齐的形式来划分层次：两个段落呈反向对齐于竖栏的中心轴向两侧，看起来似乎占据了暧昧而透明的空间。

Earsay /W. W. Norton，美国



在这个巨大的标题中，字母笔画的边缘被用作文本的对齐点以及负几何空间侵入栏中的对齐点；这个空间区域被字号较大的红色提要激活了。

Frost Design，澳大利亚

建立层次关系 信息是成系统的。更多时候，信息看起来就像是各个部分的集合，每个部分又有其不同的功能：例如，杂志文章中的提要、插图说明和工具条，或者网页上的主要内容、辅助内容。这些不同的部分往往在相同的空间里不断重复出现并相互支持。

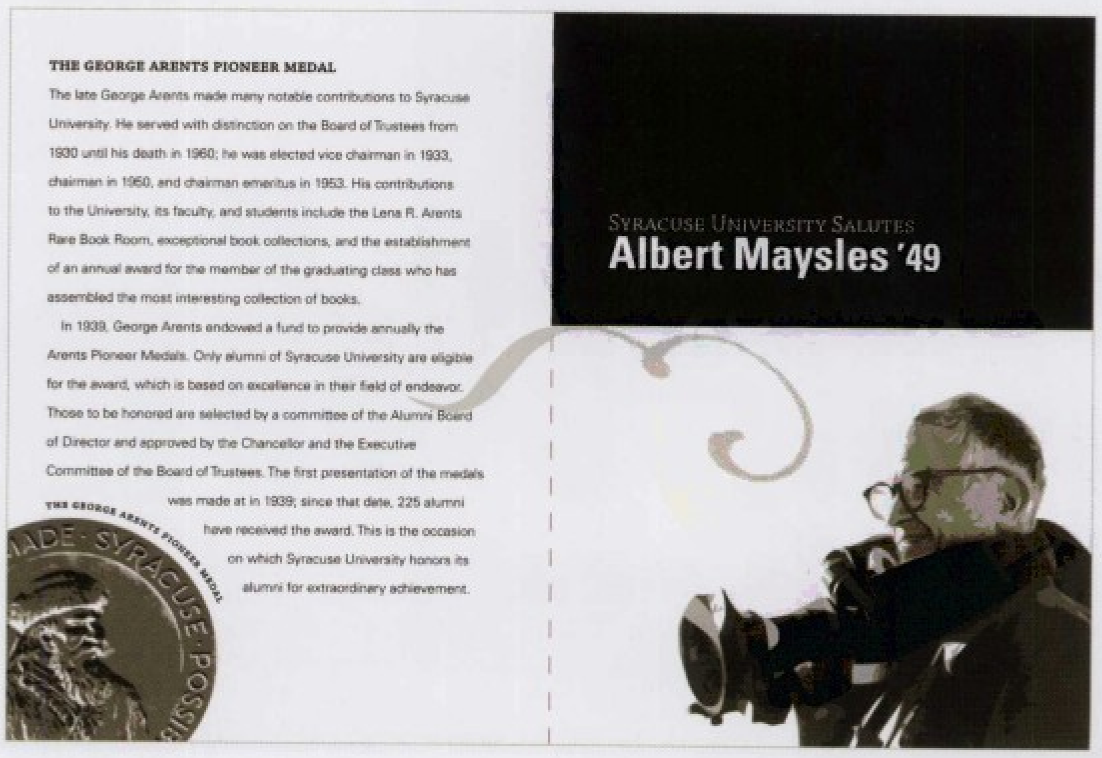
设计师的其中一个重要任务就是给予信息顺序，以便于读者浏览。这个顺序，即信息的“层次关系”，是以设计师分配给文本各个部分的重要性的级别为基础的。“重要性的级别”指的是“这个部分应该是第一个、第二个、还是第三个……被阅读的对象”等；它还指各个部分“功能的区别”：连续文本（即正文）应该区别于其他元素如折页、标题和副标题、插图说明和类似的细项。

层次关系是通过阅读文本和思考如下这些简单问题来决定的：参与设计的信息有哪些部分需要区别开？读者的关注点在哪儿？不是关注点的部分是如何与其他部分相关联的？读者在聚焦到主要部分之前需要先看一定的言语吗？



信息的主要部分显然是字号巨大的标题，次要成分的级别则通过改变字重和字号来确定，而其中的相体元素又将是第一阅读对象。然而，处于层次关系顶端的则是鲜艳的桃红色信头和星号部分，它们把读者的注意力吸引到“contents”一词上，因为它们之间的明度对比最为强烈。

Stereotype Design，美国



右页沉重的黑色块和反白标题扰乱了我们对于阅读顺序的通常预期，但是层次关系还是毫无疑问的。

Stress Design，美国

结构与视觉效果

风格的问题

文字的构成

肌理与空间

作为信息的字体

色彩如何改变字体

这些问题的回答常常是一种常识。例如在一个出版物的封面上，报头或标题是最重要的，所以它们应该是读者首先看到的部分。在金融信息的表格里，读者需要理解所展示的数字的背景，所以描述了数字的含义的表头应易于读者锁定。在出版物的内页中，连续文本与插图说明、提要和其他信息相互影响，连续文本需要占据统一的区域，而且应从视觉上与其他元素区别开来。这些处理所产生的效果既是言语上的，同时也是视觉上的。

在未经加工的构图中，所有的文本看起来都同等重要。如果把文本置入版面上，它们将形成一种肌理的统一区域。因为操控文本周围或文本之间的空间可以建立层级关系，因此设计师的第一个工作将是通过不同的空间来确立不同的重点级别。例如，设计师会把大部分的元素聚集成组，而把某种特定的元素（可能是个标题）分开，并分配给它更多的空间。统一性通常是用来鼓励读者往前阅读的比较受欢迎的方法，这时却被故意地破坏掉了，因而产生了可以吸引注意力的固定点，使这个元素显得比其他元素重要。

通过改变被分开元素的字体编排的色彩设计来增强这种空间的分离，

this text is less important
most important
this is not important
other text is more important
some text is important

字号变化

this text is less important
this is not important
some text is less important
most important text
some is not as important

字重变化

less important
somewhat
important much
less important
most important

对齐变化

this text is more important than other text that is less important
some text is less important
than other text that is more
important more important
some text is less important

韵律变化

this text is less important
this is not important
some text is important
i m p o r t a n t
this text is less important
this is not important

字距变化

som text is less important than other text that is more important and other text is more *important* than other text and some is less

字宽或字形变化

this text is most important
some text is less important
this is the most important
this text is more important than the other text this is much more important than

方向变化

this text is less important
some text is less important
*this is the **most important***
some text is less important

灰度变化

some text is less important
this is the most important
some is less important
this is the most important
or maybe this?

背景对比变化

设计师在确定字体编排元素的重要关系上都有自己多种多样的处理方法。如上所示，即使是同一种颜色的字体，甚至字重和字号都相同，却依然可以通过极其简单的方法来有效地加以区别。



刊头位居层次关系的顶端，因为它的字号最大，但更重要的是因为它的色彩最艳丽。照片下方字号较大的目录依次成为第二阅读对象，而字重的不同又把页码与文章的标题区分开来。

Cobra，挪威

将会进一步把各个元素加以区分。和依赖于通过形状的视觉对比来帮助辨识含义一样，读者也从信息成分的外观来设想信息的角色作用。建立层次关系，不只是建立重点之处的级别，还意味着通过信息成分的形状关系来明晰它们的功能：它们是组合在一起的还是分开的；它们的位置是否统一；以及它们的字体、字号、字距等的设置如何。设计师对信息块进行了相同的处理，说明这些信息块表达的是同一类信息，或者说它们在功能上具有极为接近的关系。例如在本书中，插图说明被认为具有与连续文本不同的功能，或者说携带的是不同的内容信息，因为它们的处理方式不一样。插图说明的重要性并不低于连续文本，而是二者都扮演着重要的角色，读者通过观察它们在页面版式上的“行为”来理解它们的重要性，从它们的“行为”联想到它们扮演的角色。

设计师必须从视觉上对信息进行有效的分类，使读者能识别，而且最为重要的是，要让读者知道如何把各种信息相互联系起来。

结构与视觉效果

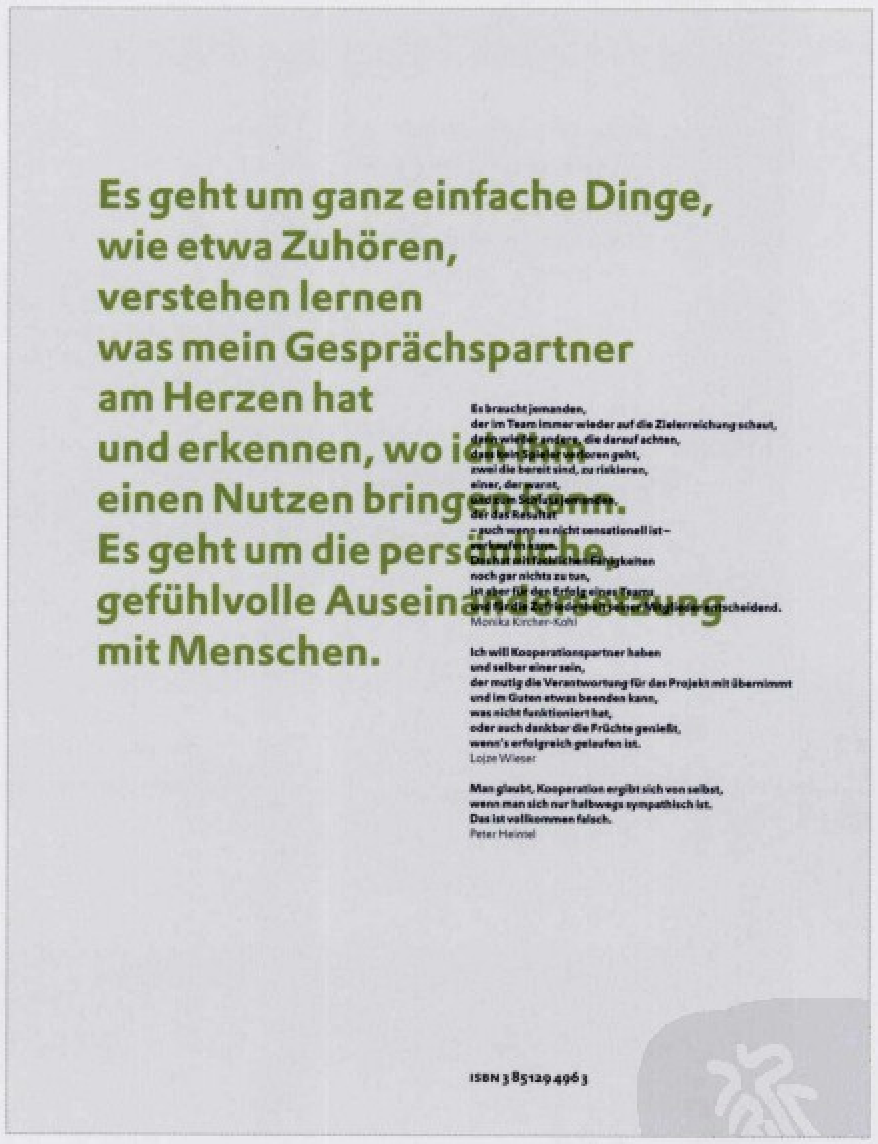
风格的问题

文字的构成

肌理与空间

作为信息的字体

色彩如何改变字体



如图的两个文本栏清晰易辨，但是它们的层次关系在视觉上却是模糊不清。字号较大、色彩明亮的绿色文本因为其纯度关系而具有前进感，但很显然它躲在了深蓝色文本后面。同时，深蓝色文本是比较细密的排法，容易引起读者的关注，但它较小的字号又使其具有后退感。尽管深蓝色文本的密度较大，但还是绿色的段落在层次关系上占了上风，因为它恰恰处于正常阅读开始的左上角位置。

Clemens Theobert Schedler，奥地利







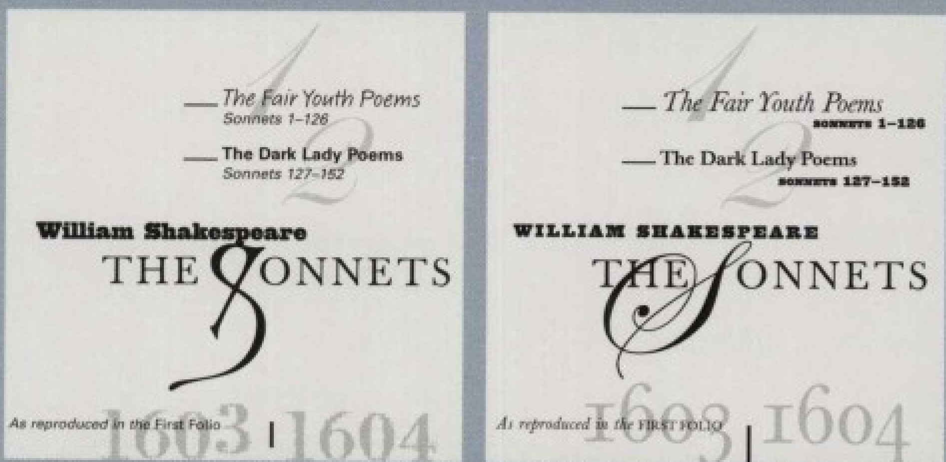
除了改变垂直方向的位置之外，还可以通过相似的比例来区分栏与栏之间的空间以及信息成分之间的空间，使正空间和负空间在比例上达到统一，但又能相互区别开。

Helmut Schmid，日本

区别和统一 在设定字体编排的层次关系的时候，第一章节造型部分（第74页）所探讨的组合和区别的视觉和感知成为了应考虑的极其重要的方面。正如读者会认为属性的相似抽象形状彼此相关联一样，读者也一样会认为以相似方式处理的文本元素是有联系的。同时，层次关系当中的所有成分的视觉特征都必须相互呼应。

读者可感知字体编排特征的微小变化，因此连续文本的肌理应尽量统一以避免影响视觉，而层次关系之间的区别又不能太大，因为区别太大又会产生视觉分离：在信息成分之间推行不同格式的危险在于，作为一个整体的字体编排或者说整个的设计作品，将会显得凌乱而缺少一种基本的凝聚力或“视觉的声音”。

这就是为什么我们劝告设计师在一个作品中最多使用两三种字体样式，并尽可能地把具有相同特征如比例、字重、末梢等的字体结合起来的一个原因。这样读者就不会在对内容加以区别的时候搔首挠耳了。因为字体特征的微小变化非常容易辨别出来，设计师只需把层次关系各成分之间可感知而又果断清晰的差别展示给读者即可。把不同的格式仅限定使用于信息发生变化的内容上，可使读者在保持视觉的统一性和明确地确定内容的相互关系的同时并能理解这些变化。



如上第一个构图（左图）中，设计师利用根本不同的处理方法对信息成分加以区别，使各个元素的层次关系非常明确，格式各有不同，每个元素都有自己的特点。在第二个构图中，设计师通过比例、风格、字重、字距和韵律等所做的处理在格式上是相互关联的，同时也没有失掉基本的视觉特征，这些视觉特征将有助于区分出首要的字体元素。



每种信息成分，包括标题、副标题、插图、文本和插图说明等，都被赋予独特的字体风格，而这些字体风格都来自相关联的字族：无衬线字体和有衬线字体被设计出来的目的就是要共同发挥作用的。

STIM Visual Communication，美国



在这张跨页中，有衬线字体和无衬线字体都具有相似的字重（不考虑有衬线字体本身的笔画粗细对比）和相似的字身宽度。注意这两种字体的弯曲部分都呈现出轻微的方形特点。

Voice，澳大利亚

如下所示是图书封面的四种设计方案，展示的是空间变化如何能完全地改变信息成分的阅读顺序和含义的相互关系。例如在第二个方案中，读者的眼睛会从书名扫描到艺术家的姓上，把主题和姓两种信息关联起来。在最后的方案中，书名即图书的主题因为位置关系而退居到第二位的位置，从而突出了艺术家的身份。

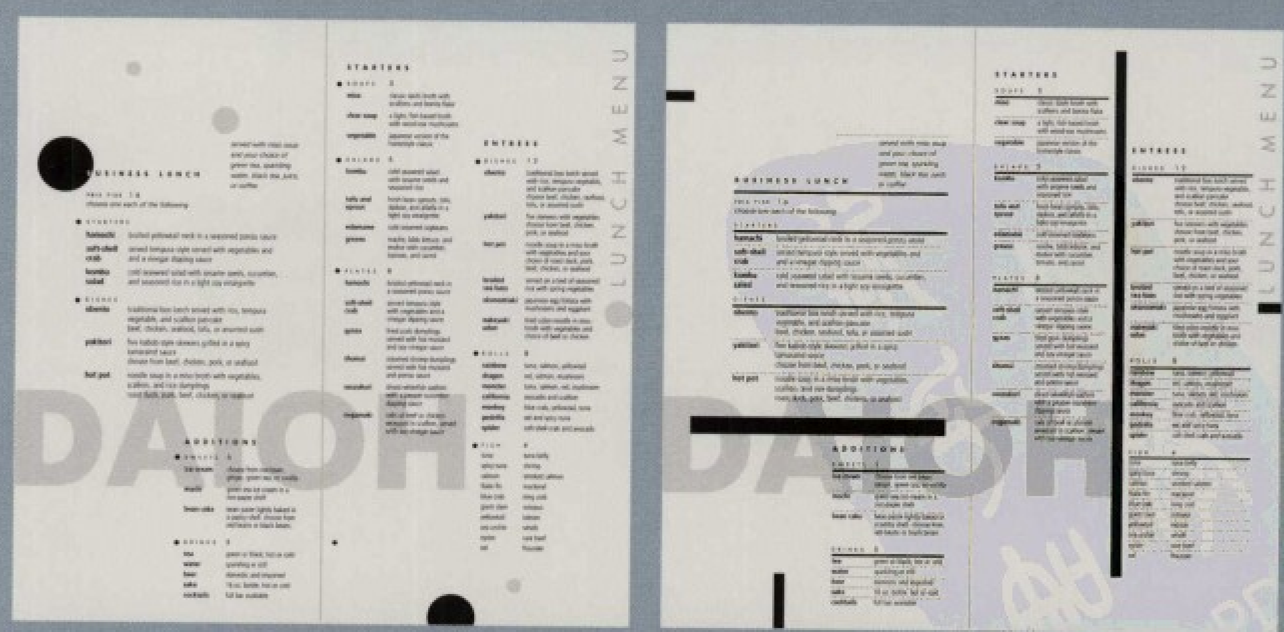
Jross Design，美国

结构、细节和导航 如上所述，水平方向和垂直方向的对齐可产生正空间和负空间的通道，设计师可以利用它们来确定层次关系，帮助读者对信息块进行定位、分离或关联，或者，简单地说是给读者"导航"。

把行数较少的文本栏水平地排列在版面上，将表示它们具有某些相同的语言关系，且显示出一种顺序——含义的逐步确立或深入。在两个水平方向的对齐文本之间设置一个空白带，将会使这两个文本栏的定义非常明确，但是它们相同的水平结构又表示它们是相关的，相当于启动一个软件项目的两个连续的程序。把连续文本垂直地排列成栏，可加强段落之间的连贯性。把多个垂直的栏组合在一起，然后用空间把它们和另一个组合隔开，表示这两个组合是不相关的，或者说这是一种暂停的信号，可让读者在吸收这个组合的内容并进入下一个组合之前稍作停顿。

在含义相关的组合之间保持统一的空间，并增加含义无关的组合之间





在这个菜单中，点图形发挥了多种作用。较大的点的作用相当于焦点，把与之相关的字体元素带到层次关系的顶端。较小的点则加强了结构的对齐，还被用于表示层次关系中特定的次级。其他的点在版面上则具有激活负空间的作用。

线条具有与字体编排相同的内在视觉特征，它除了发挥作为线的作用以外，还提供了一种直接的造型关系。在这个菜单中，较粗的线条把不相关的信息组分开，而较细的线条则被用于在相关的信息组内做区分。此外，线条还激活了空间，并且为构图增添了动势效果。

结构与视觉效果
风格的问题
文字的构成
肌理与空间
作为信息的字体
色彩如何改变字体

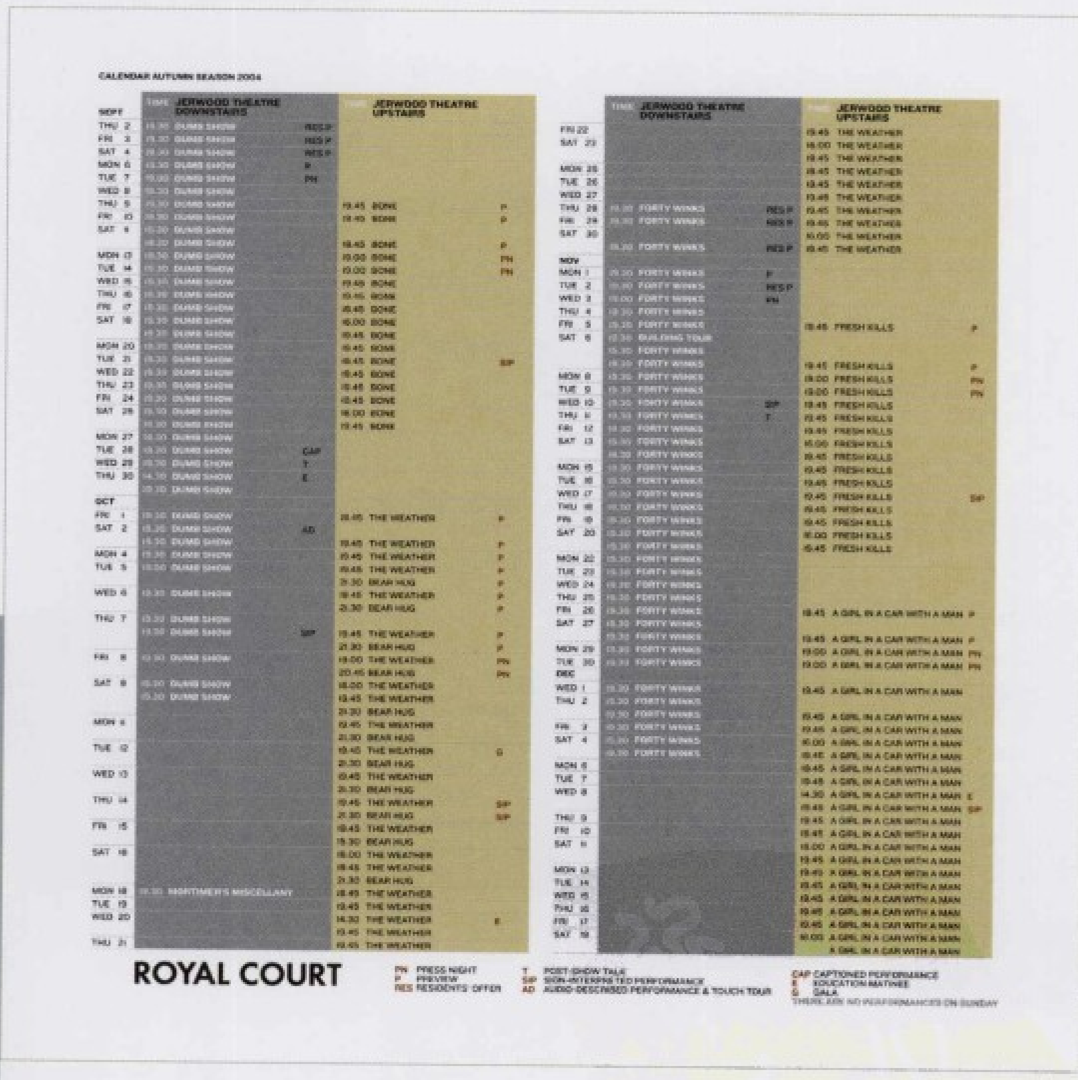
的空间，是给予读者在整体组合信息以及整体组合信息下的二类组合信息以“导航”作用的一种简单方法。

有时候，我们会忘记字体只是线、点和形状的集合，或忘记字体的作用与它们那简化的成分毫无二致。把这些视觉形状结合在一起也可以加强通篇文本的层次关系以及明确导航作用。在空间位置上定义一个点，它的聚焦能力可以用来表示文本元素的起始或终止（例如用中圆点引出列表的各项），它与对齐相呼应，在构图中激活空间，并且从语言上分离信息材料，就像是形式夸张的标点符号。线也具有多种强化层次关系和导航功能，这些功能包括：分离、围绕、强调、建立或增加结构关系，并激活空间。线本身在视觉上就与字体的线条类似，而对比关系，包括粗细、软硬、相对长短等，在线条之间或字体的线条之间发挥的作用也一样。水平线和垂直线的结构在视觉上与文本的内在特征相对应。角状线、曲线或波状线与文本的这种“直角”逻辑完全形成对比。硬边效果在视觉上与字母的笔画特征相似的几何形状，除了能置入文本块、作用相当于基底、字体可以在上面天马行空以外，它的作用还相当于字母或单词中的内容物或者细节一样。因为几何形状可以跟字体形状很好地结合起来，而又不失掉它们作为图片的身份特点，所以设计师还可以利用几何形状在字体和其他图形元素之间建立起视觉联系。





平面几何图形在视觉上与字型的几何属性相关，但却与字体的肌理和线性形成了对比。如同基底与信息元素的关系一样，它们可加强不同组的内容的层次关系的差别；在这个特别的例子中，它们在影响版式结构的同时，还在字体和图形之间建立了一种视觉联系。

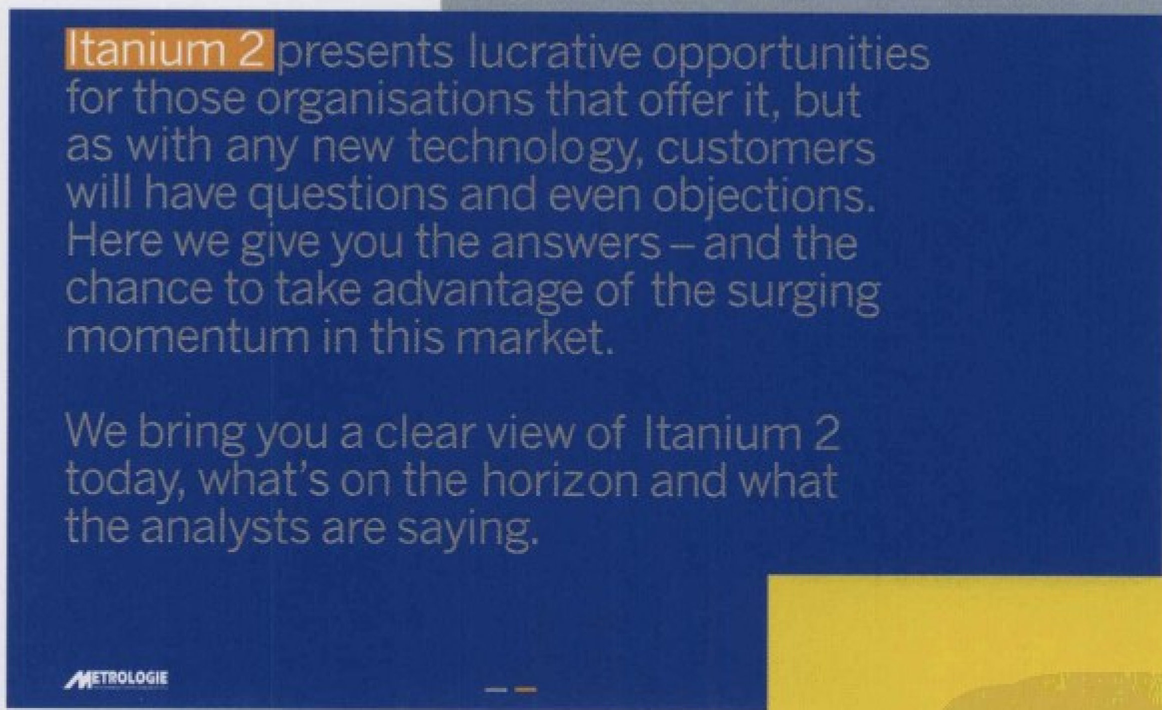


尽管色彩和明度变化在垂直方向上明确了信息的层次关系，但是水平方向的细线则从左至右把信息成分关联了起来。

Research Studios，英国



当字体和背景的相关色彩属性发生变化，它们外观上的空间关系也随之改变，连同变化的还有易辨识性。色相对比和冷暖变化都将有助于建立明确的分离关系，就像强烈的明度对比一样。如果背景色彩的明度与置于其上的字体的明度接近，视觉分离程度将会比较低，因而易辨识性也比较低。



文本和背景色彩之间的微妙的明度变化使文本成为了跨页标题的次级关系要素。尽管文本与背景对比呈现为低明度，但文本较大的尺寸仍确保了它本身的易辨识性。

Loewy，英国



纯度和明度的极度变化在元素之间形成了动态的以及暧昧的空间关系，但是元素之间的层次关系仍然明确。

Paone Design Associates，美国

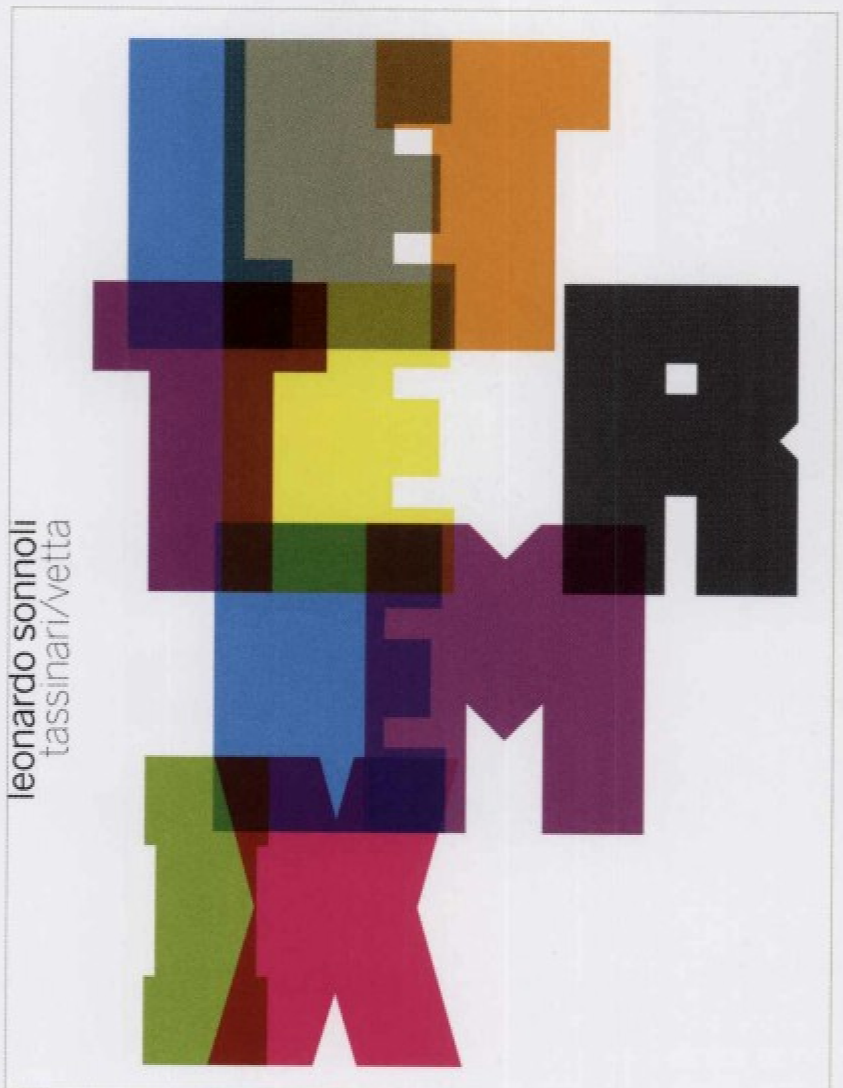
彩色的字体 彩色，即色相上的不同，如红色、橙色和紫色，对字体编排具有动态的效果。彩色可以极大地加强字体的肌理特征——粗、细、宽、密度，以及在“三维”空间中的位置（即字体编排的色彩）——当它们通过增加一种纯色的视觉效果而呈现为黑白色时，它们加强了这些特征。

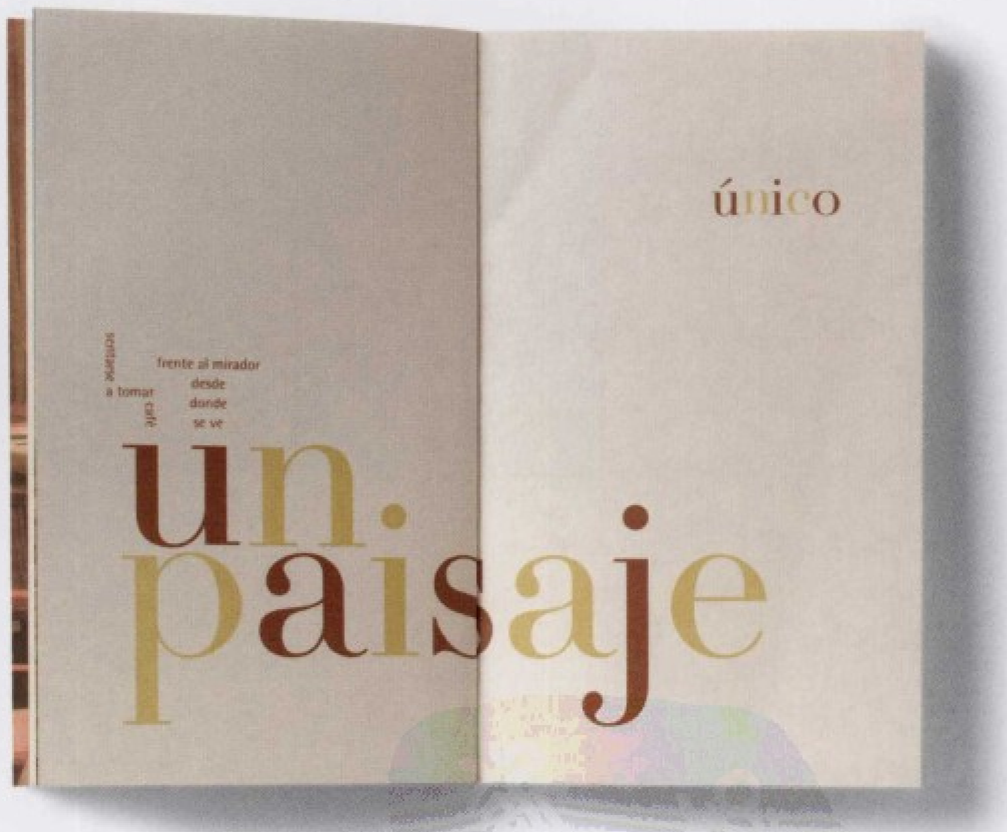
如我们所见，不同的色相在空间中呈现的位置也不同：冷色具有后退感，而暖色则有前进感。让一个较大而重要的字体使用暖色，将能加强它与其他元素的对比度。

色彩明度的高低是彩色特征的一个方面，而在考虑影响字体尤其是字体的易辨识性方面，例如，把彩色的字体置于彩色的背景上的情况，彩色的问题需要给予极大的重视。如果字体和背景的明度彼此接近，那么它们之间的对比减小，而字体就会变得不那么易于辨认。彩色的一切特征对层次关系都有明显的影响，因为它们能影响空间深度，从而影响应用了色彩的字体元素的突出程度。色彩具有一种可能性，即通过赋予含义层次感，使其脱离话语或与话语本身相融合，而改变语言的含义或语言的心理效果。

彩色字体的造型可形成复杂的空间变化，如蓝色和紫色具有后退感，红色和黄色具有前进感，而又在此基础上使用透明度则使空间关系变得更为复杂和丰富起来。

Leonardo Sonnoli，意大利



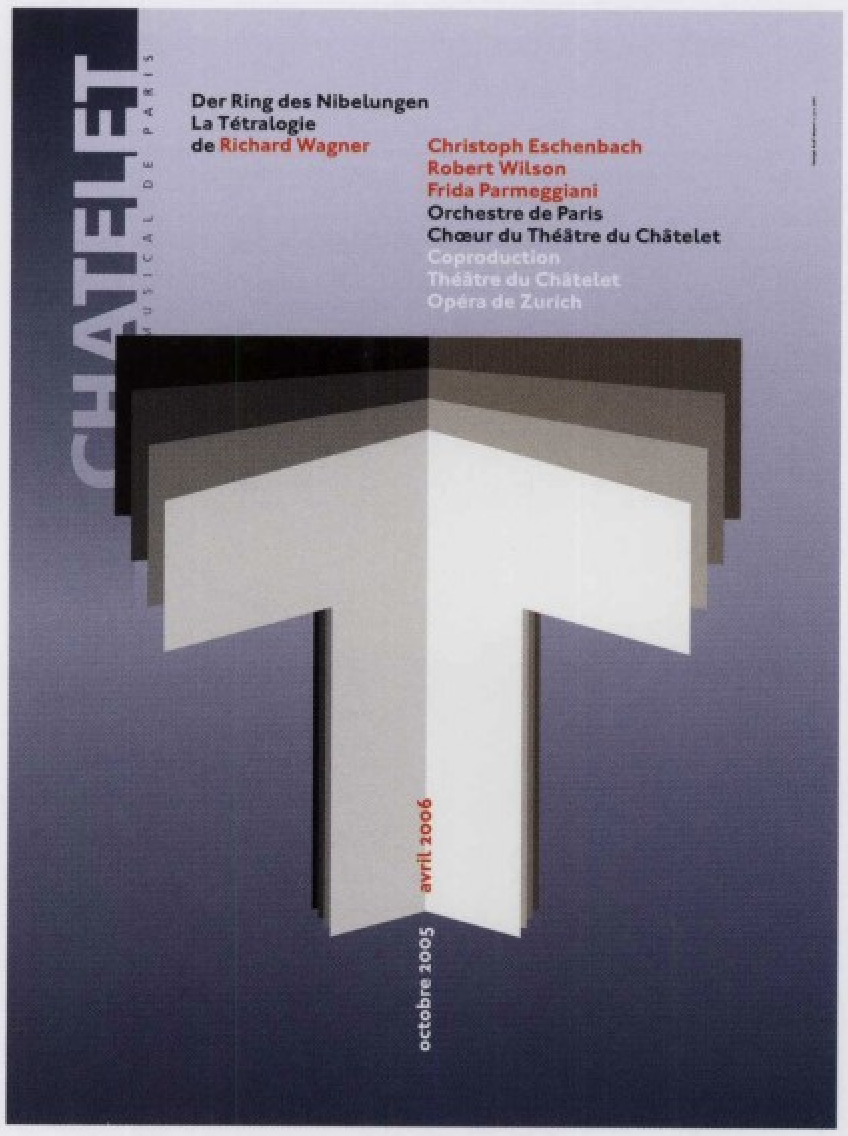


明度和纯度的变化为这张跨页增添了富有韵律的字体编排的色彩设计。

LSD，西班牙

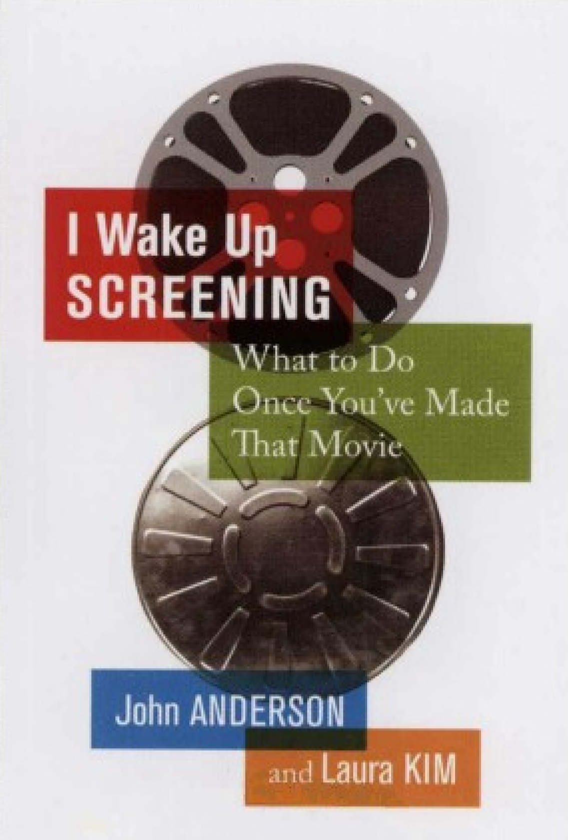
色彩与层次 在黑白构图中应用色彩将会产生一种直接的层次效果。因此，首先了解层次在黑白构图中的作用，这是一个很好的办法，继而通过字体编排的色彩问题，包括它们的密度和韵律、线性和块面来分离字体编排元素。把彩色的效果当作一种意外的收获来对待，而主要依靠字号、字重、字距等的变化来确定层次关系。

如果已经明确地建立起不同级别的层次，那么再使用不同的色彩来进一步划分每个级别，可以使它们之间



色彩强烈的红色部分突出了这张海报中的重要元素，与类似色蓝色和在空间中具有后退感的灰色调形成鲜明对比。

Design Rudi Meyer，法国



每个色块的内部视觉空间位置都强化了这个图书封面设计的层次关系：暖色的红色块比冷色的绿色和青色块显得更有前进感。

Think Studio，美国



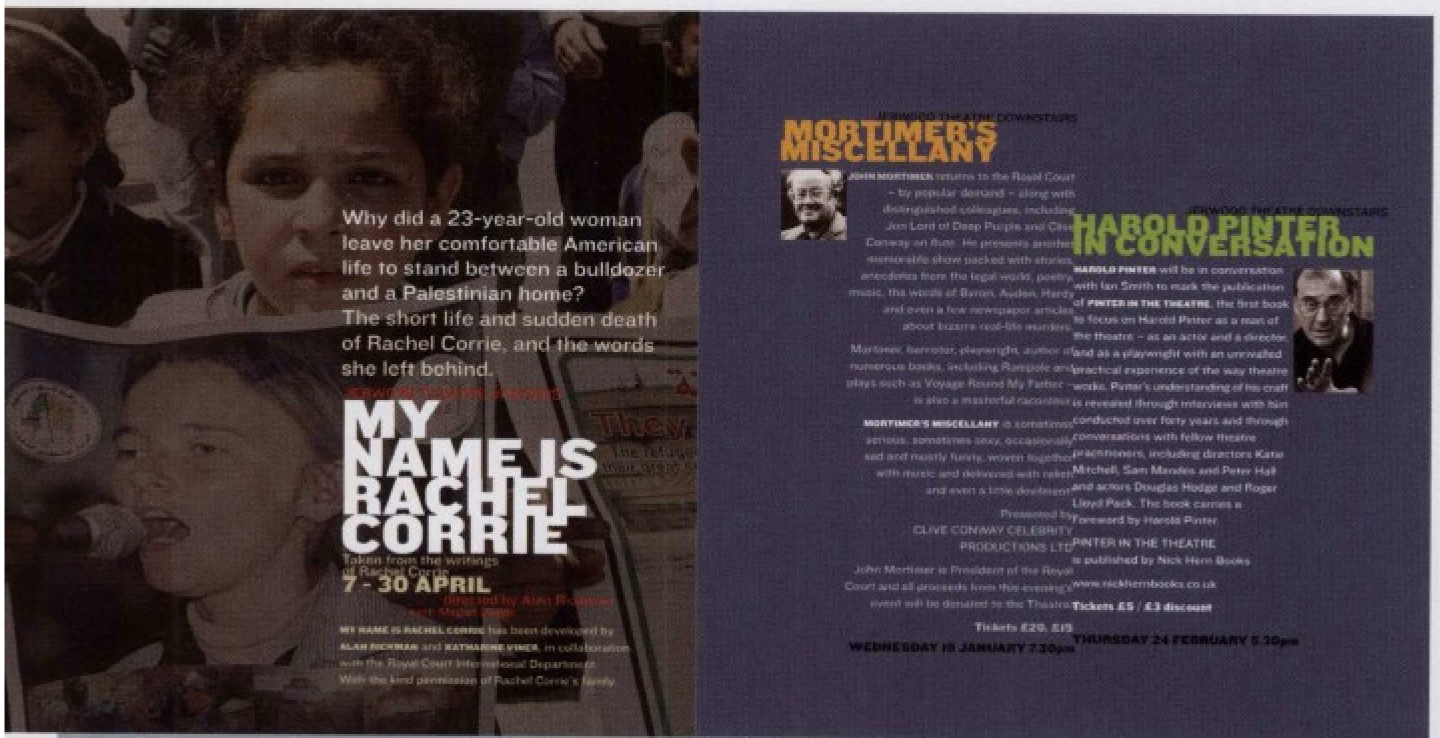
这个时装设计项目主要是面向说阿拉伯语的读者，因此阿拉伯文部分的粗体、色彩的明度和纯度都比英文部分的显得突出，处于前景位置。

VCU Qatar，卡塔尔

呈现出比较明显的层次关系。如果把位于层次关系顶端的信息设定为色泽较深且醒目的橙红色，而把次要的信息设定为冷色灰，那么这两种级别的层次关系在视觉上的区别程度将比较大。尽管它们的色彩的纯度相似，但是纯度较高的橙色字体在空间中将具有前进感，而冷色灰的字体则具有后退感。

在构图中把色彩应用到基底上将能进一步强化层次关系。把一种颜色的字体放置于另一种颜色的基底上，依据它们的色彩关系，它们要不相融合在一起，要不区别更为明显。如果字体和背景的色彩相关，这两种元素将处于一个相似的空间深度。如果它们在性质上属于互补色，那么它们所处的空间深度将极为不同。保持字体色彩和背景色彩之间的较大对比，使字体看起来比较明显，这是非常重要的。

色彩还可用于在构图中把相关联的信息成分联结起来。例如在一张关于某盛事的海报中，所有与该盛事的时间、地点有关系的信息都应该分配给一种特定的色彩，这些色彩将与该盛事主题的色彩相关联起来。这两种信息成分的色彩关系将为读者建立起一个有意义的链接，起到阐明信息的作用。



不断增加的纯度和明度对比把比较重要的元素推到了前景位置，并且还把这些重要元素向着层次关系的顶端位置推进。

Research Studios，英国



这个数字构图的版式应用了同一套色彩，而各个数字每次分配的色彩又不一样，尽可能简单地展示了色彩的层次关系。基础的构图展示了数字的自然顺序，利用了字号、字重、字形和明度来定义它们的顺序。接着变换色彩后所引起的变化，使数字最初的顺序被重新进行了排序。虽然大多数的设计项目可能都比较复杂，但是不难看到，色相、明度、冷暖和纯度关系不仅可以迅速地改变元素的空间深度，而且还能迅速改变元素的感知顺序。这个认识给予了我们一种巨大的暗示，让我们去思考这个问题：信息如何能通过彩度关系来获得排序，从而强化已经被定义的层次关系的结构，同时又潜在地传递出以色彩为基础的信息，并在字体和图像材料之间建立起视觉链接。

Images are no longer just representations or interpreters of human actions. They have become central to every action that connects humans to each other... as much reference points for information and knowledge as visualizations of human creativity.

图像，不仅仅是人类行为的表现形式与表演者，而且是人类每一个联系行为的核心……图像，既是信息与知识的参照符号，也是人类创造能力的直观化表现。

罗恩·伯内特（Ron Burnett）
设计教育工作者，摘自1993年美国马萨诸塞州MIT出版社出版的《图像如何思考》。

图像世界

真实，非真实，另类

媒介与手段

表现的方式

内容与理念

Chapter 4
第四章

THE WORLD OF

GE

图像是什么？ 制作图像，也许是最为错综复杂又最令人心醉神迷的人类活动之一。一幅图像，就是一段充满生命力的强烈体验，是对客体、对位置、对人物的简单描述者。图像，是象征性的情感空间，在观众的脑海里，它替代了身体的体验（或者说是替代了对身体体验的记忆）。除了表现性的或者抽象性的人造图像之外，正是图像本身的真实性，严格地描述了真实的场景、真实的人物和真实的客体。有的设计师懂得在视觉层面上如何掌控构成，或者，知道如何从概念的角度巧妙地选取内容、处理内容。在他们的手中，一幅图像显然就是最有深度的有效传播工具。

在平面设计中，扮演不同功能角色的图像，可谓林林总总，包罗万象：象征性图像、照片合成图像、手绘图像、彩绘图像，甚至连字体也可以成为图像。图像，给文本提供了视觉对比，有利于吸引观众的注意。图像，也为书面语言所描述的体验，建立起内在的关联。图像，还可以采用简洁的展示方式，便于梳理错综复杂的信息，尤其是概念性的、抽象的、或者面向过程的信息，让人“一见钟情”。在与文本或者其他图像并置之时，图像甚至还可以作为解释性的辅助图示。

如果认为简单地选取特殊对象的照片，就能独立地解决整个传达问题，这种想法比较天真。对于设计方案而



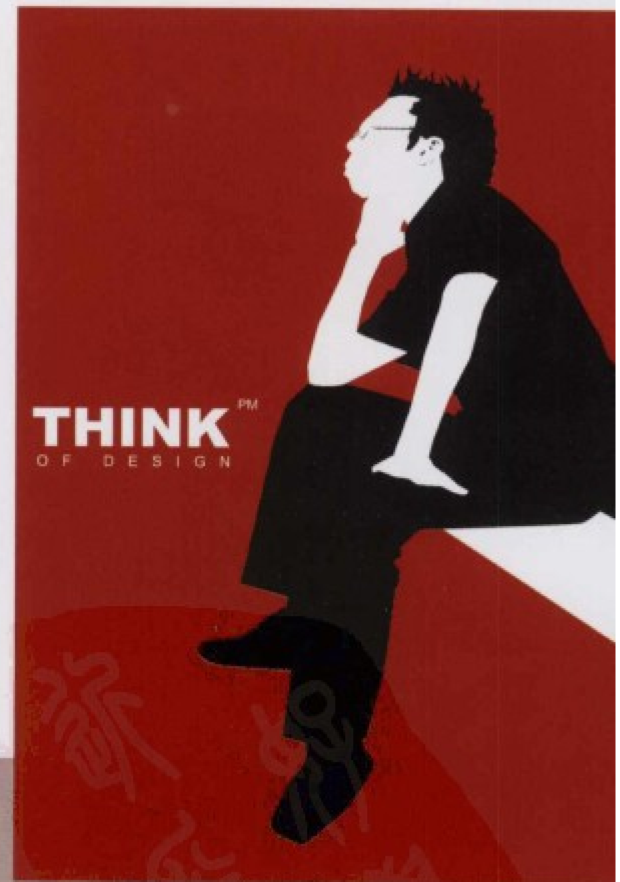
图例巧妙地运用字母元素和标点符号，设计出手枪的图标，使人联想到潜藏背后的有关语言和暴力的概念性理念。

Sagmeister，美国

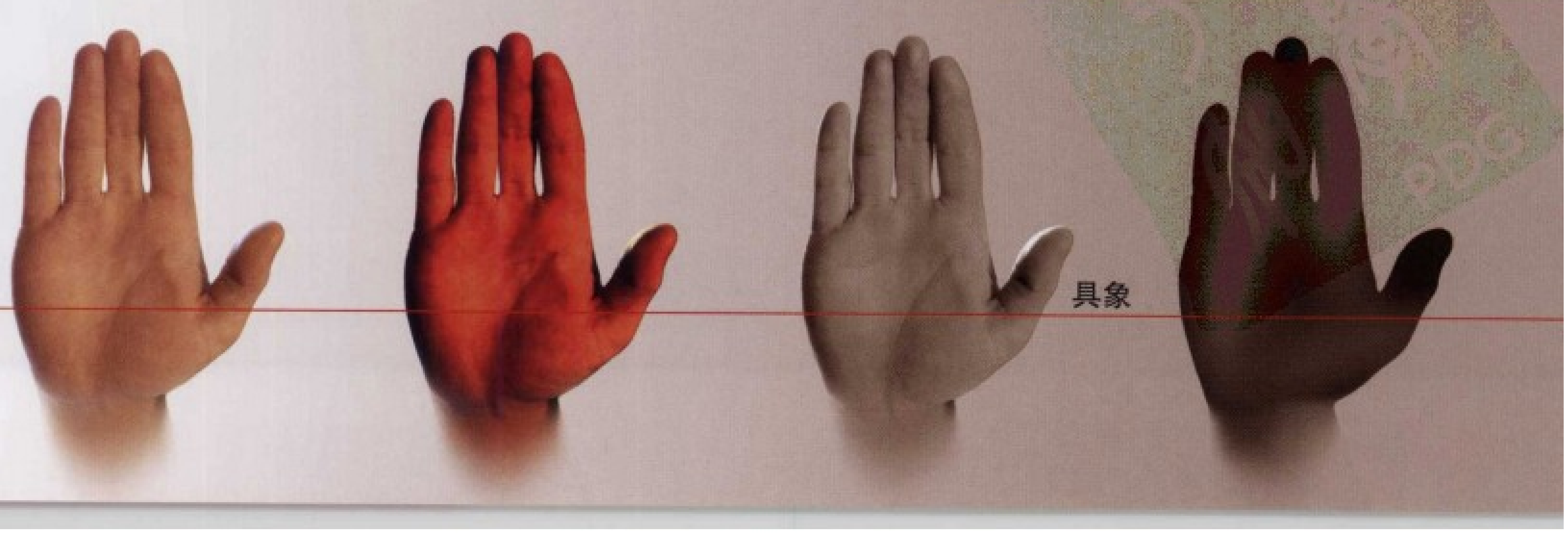


图例为一组高清晰照片，内容翔实，令人信服。对普通观众来说，这组照片所提供的内容是“真实”的。在展示产品的时候，表现这样的质感，既恰到好处，又吸引眼球。

Rule 29，美国



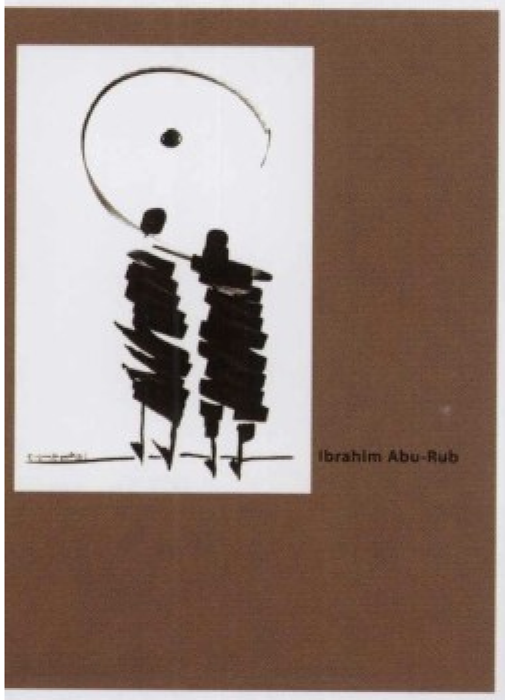
图例中的系列图像，表现了从具象到抽象的渐变效果。在连续变化的系列图像中，越是靠近具象形式的图像，就越接近真实的原图；而越是靠近抽象形式的图像，就越需要加入解释性说明。



言，一幅图像的关键，并不是简单地概括出图像的主题。除了主题之外，图像的构成方式与制作技术，与其他材料一起，综合地发挥作用，形成整合的讯息，此时的图像才能突显出其重要的作用。

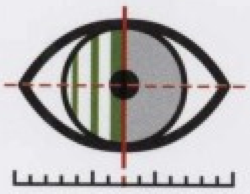
抽象与表现　一幅图像，可能是极端的表现，也可能是极端的抽象，但在多数情况下却是表现与抽象的混合。纯粹视觉上的抽象图像（就像我们所见到的），传达着源自人类体验的思想。例如，在合适的背景中，一个黄色的圆圈就是一轮太阳。动态节律中的线条构成，或许传达着与运动、与能量有关的微妙讯息，而且无需对照对象或者体验的原样。一张意欲表现某种真实的照片，在某个层面上却是抽象的，它所记录的活动状态，既不会真正发生，也不会被碾平成为二维形式。甚至是照片局部的不真实，但经过摄影师或者设计师所设置的障眼法，却能直接变成照片的艺术特征。

运用第一章所描述的抽象形式，指导摄影师的构图效果，将提升信息有效传达的潜在价值。与此相似，在抽象构成中，暗示对具象的或者对原图的体验，有助于为观众构建真实的信息，不仅使信息更明白易懂，而且还不用牺牲抽象化的简约效果，或者牺牲发自内心的强大活力。



抽象的动作笔画，形象的人物表现，两者之间的生动对话，给插图画面赋予了人性与深邃。

VCU Qatar，卡塔尔



眼睛的风格变化，使图像近似于图形效果。添加平面元素，给造型带来了象征意义。

Troy Abel，美国衣阿华州立大学



我们的大脑对人像的造型具有高度的灵敏性。注意，此图只需要观众添加一点点信息，就能清晰地还原一张人脸的造型。

TenDo Ten，日本

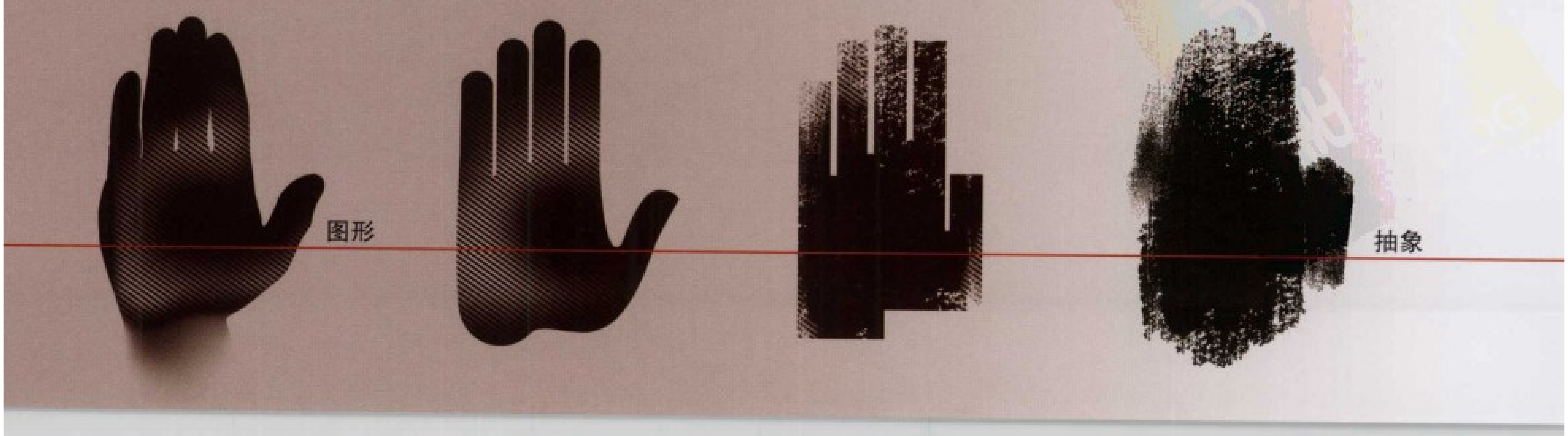
简约的具象表现方式，突出了造型与空间的抽象特点；由于自然写实的细节少之又少，斜线、块面与轮廓线三者之间的相互关系，反而在图像中赫然醒目。

Munda Graphics，澳大利亚



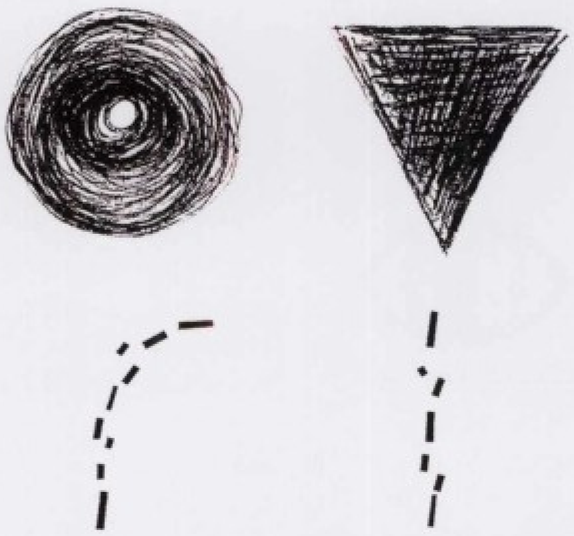
在图例跨页的版面中，抽象的造型建立在具象的字体之上。这样的表现风格，把抽象造型融入周围的背景，既具有城市的特征，也表现出沙砾般的纹理。

Andreas Ortag，奥地利



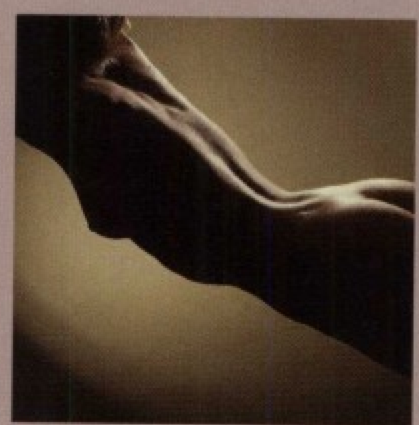
图像模式与中介状态 无论原图的表现程度或者抽象程度如何，设计师都需要选取各式各样的混合形式——无论是图片、插图（单色或者彩色），还是修饰的照片、手绘的图片——来表达设计理念。设计师选取所需要的图像，取决于他对设计内容和概念功能的评估。图像不仅需要能够提供清晰的信息，还必须以显示、传达次级信息和三级信息（即联想信息或者品牌信息）的方式来出现。

图像的表现形式被称为“模式”，它不仅包括简约的程度和抽象的程度，还包括两者之间的中介状态。在选择适用的图像模式，亦即图像表现形式的时候，设计师必须多方考虑：这些图像形式是不是设计内容中引起观众共鸣的情感因素；各式各样的图像模式，必须将特殊的信息内容区分开来；由于设计项目的内容所涉及的人口构成、社会环境和历史背景的原因，观众对某幅图像的期望，会影响到他对其他图像的体验。此外，还要考虑设计过程的问题，包括诸如财务



象征，是图像高度中介化的形式，它利用了普通大众的理解方式和文化语境来进行绘制，是对简单的表现方式的升华。仔细斟酌这两种象征符号，如果作为标志，是暗指哪种类型的盥洗室。

Art: Tecaji，斯洛文尼亚





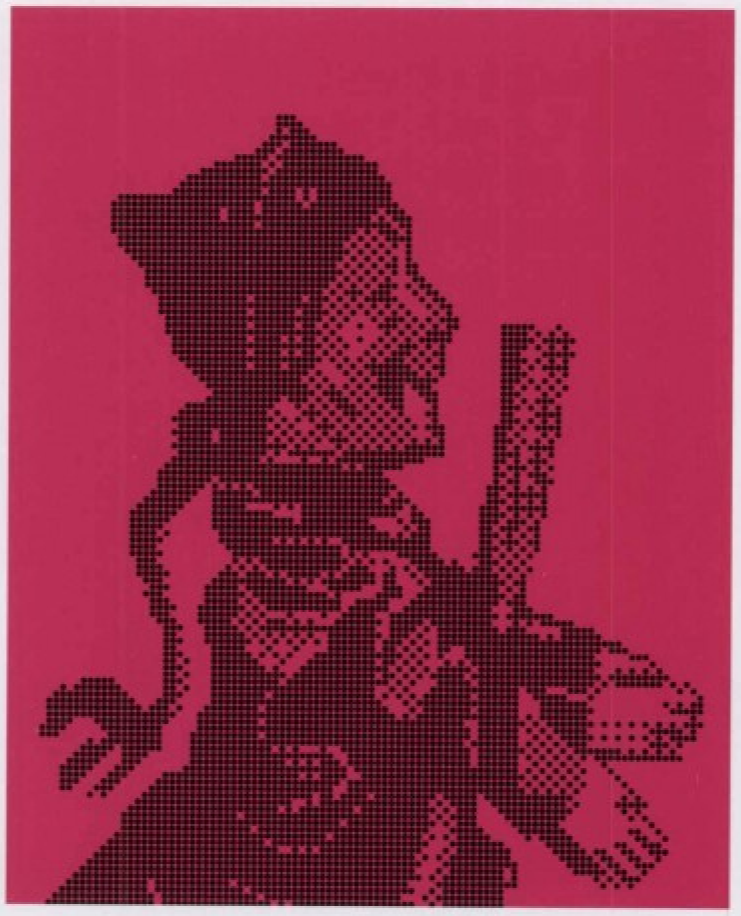


这组图像都是描绘同一主体（人物），却运用了不同的图像模式。从原图到风格化的图像，每种模式都在不同程度上对图像的本质进行了中介化处理。在这组例图中，“纯粹”的摄影照片，中介化程度最低。与摄影照片的图像相比，另两幅绘制图像的中介化程度就比较高，因为设计师对描绘的对象进行了虚构的艺术加工。但是，在后两幅图像中，倾向写实性的绘画又要比另一幅表现性的绘画中介化程度要低。

预算、从设计到完成之间的时间间隔、制作问题等各种技术能力因素。考虑图像所体现出的“自然原始”状态，亦即对主体的“纯粹”描述，在多大程度上被设计师转变为中介状态。

图像的中介状态，可以运用两种方式进行评价：第一，可以依据物理表达的方式，或者说，考虑如何制作图像的中介状态。例如，对于同样的对象，写实绘画的形式要比摄影照片更偏向于中介状态；第二，可以利用图像中信息的复杂程度来衡量中介状态。根据原图描摹的某些图像的效果，要比刻意制作的照片或者拼贴，中介状态的意味更少些。

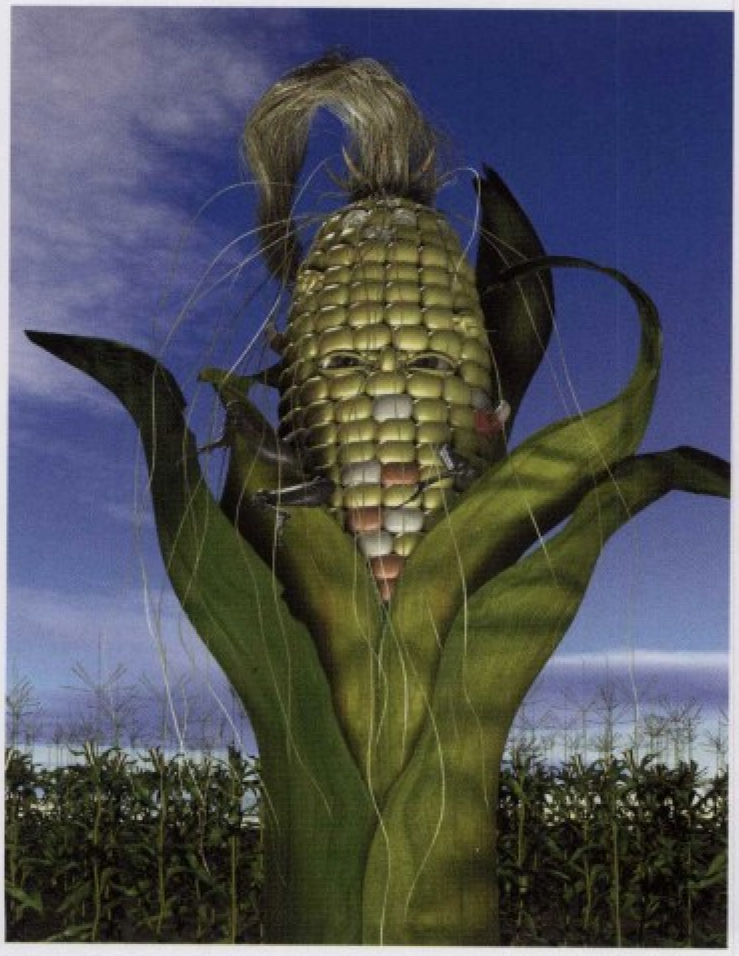
图像指示物体的方式，也是设计师必须予以考虑的一个方面。设计师在表现、示意特殊的对象时，也许利用了写实性的或者表现性的图像，但不会是对象本身的照片。这样的图像被称为“指示”，即通过联想指称它的主体。例如，一只蛋的图像，就“指示”着一只鸟。



法国一家文化中心墙上挂板的图形之一。图形选取了法国文化的一个象征——儿童故事的木偶人物。利用数码像素的图形形式，原本故事中的历史人物形象经过中介化处理，使人物形象洋溢着现代意味。

Apeloig Design，法国

A



B



对比这两幅插图，中介状态和可信程度的问题一目了然。两幅插图都是虚构的画面，哪一幅显得更加真实？如果您认为玉米人更加真实，您就会找到很多知音。尽管这样的主题不可能出现在生活中，但是，由于采用了照片式的渲染手法，玉米人就显得比较“真实可信”；而右边的抽象插图，则是生成绘画图像的空间效果和画面肌理。

A Christopher Short，美国

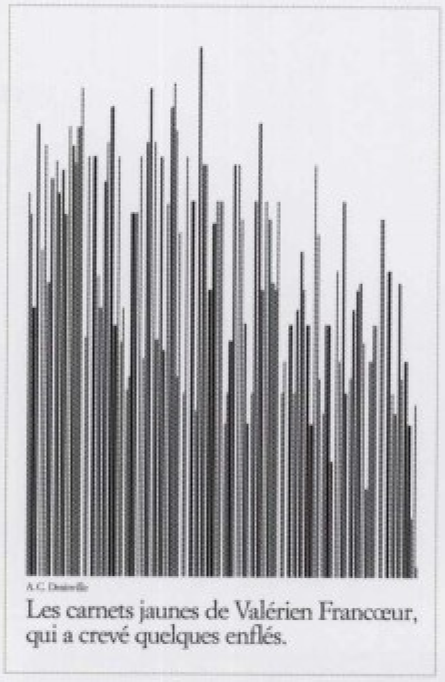
B Cyr Studio，美国

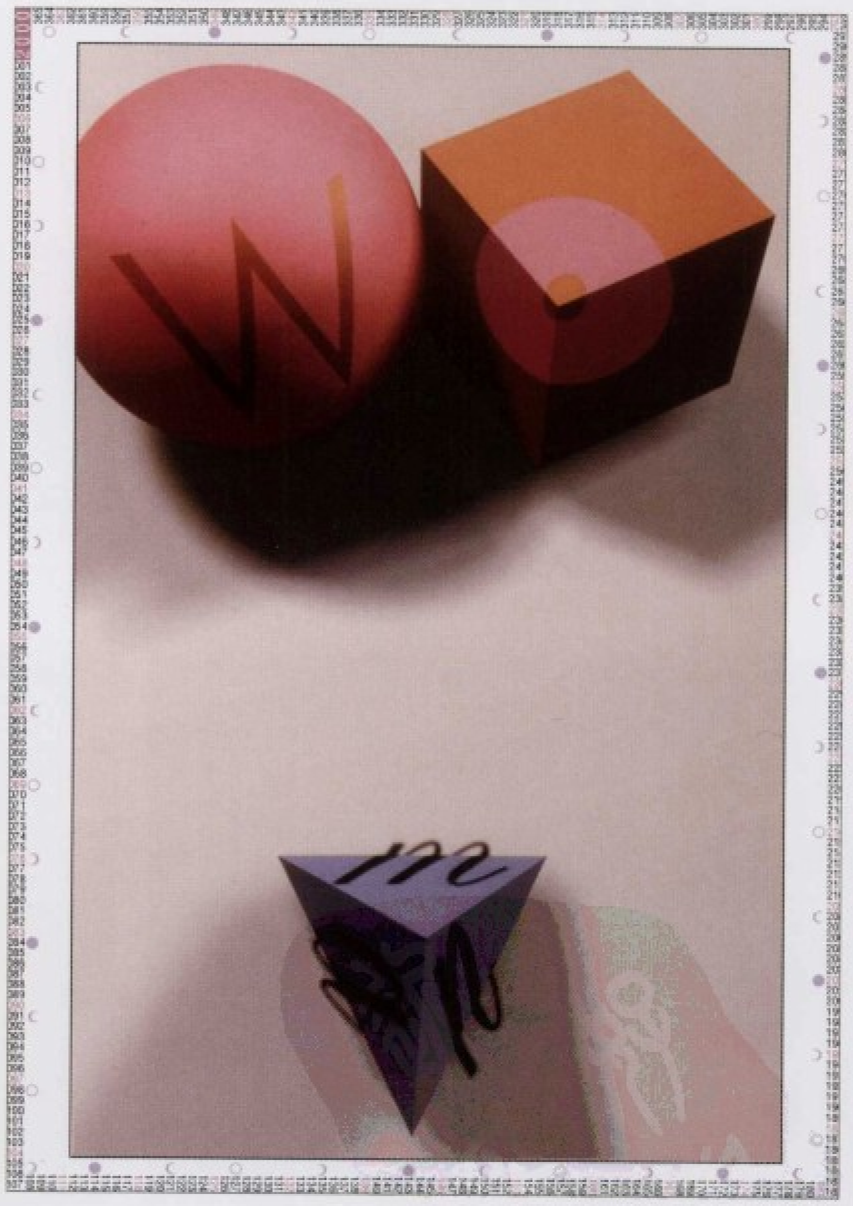
符号学与风格化 设计师往往需要采用一种风格化的方式来表达设计理念，从主题中选取最为精髓的元素，再将这些元素尽可能用简约的信息进行排列。这种类型的图像，最常见的例子是标志（logo），它运用于识别某个组织机构，使该组织机构在竞争中有别于其他同行。像标志这类经过提炼的、基本元素的图形，其作用是让图形能被迅速识别又易于记忆；在标志的图形中，凝练的信息越多，识别的效果也就越显著。将图像进行风格化处理，强调了图像作为“符号”的特性——即设计理念的视觉表达。

符号与符号所表达，或者说“所指”，两者之间的关系研究，被称为“符号学”，这是从19世纪发展起来的人类学分支之一。在选取表达的理念或者主题等细节的时候，设计师努力找寻最广为大众接受的元素，例如，猫的基本外形与特性，包括耳朵、尾巴、常见姿势、猫须、爪子等；而不

线条的韵律变化，将条码抽象成为一件平面作品。

Thomas Csano，加拿大





多个几何体与字体的精心布局，使纯粹的造型成为具象结构的图像。

Studio International，克罗地亚



细线缠绕手指，再变化为带线插头，手指的图标便有了双重象征——牢记某事的一种象征。

Templin Brink Design，美国

是某些非常特殊的特征，如特别的耳形、特别的斑纹，或者特别的皮毛长短。在处理这些元素，甚至是处理可识别对象的元素的时候，设计师的意图在于创造一种特别的平面语言——例如，正负关系的逻辑编排，弯曲的造型或者有角度的造型，线条与体积相结合等——让标志活跃起来，形成统一的画面，而不是简单地复制对象的外表。从某种意义上说，经过提炼的、风格化的标志应该是中性的，因为它追求的是传达一种具有广泛意义的客观事实；然而，作为视觉造型而言，它同样需要具有自己的特性。

在给造型赋予自身特性的时候，设计师有选择地解释信息的某些方面，这可能会在不同的导向上曲解了传达的内容。同样以上面的猫为例子，如果设计师强调猫的蜷伏姿势，这表示它准备行动；如果强调猫爪，就意味着力量或者攻击。画面的有棱有角，或者画面的重量分布，都能增加解释的机会，或宁静、沉思，或敏捷、灵活，各种特性跃然纸上。一个标志的普遍意义，以及它的风格化的创新程度，可以在表现与抽象的不可分割的统一体中，为图像找到一席之地。而且，图像主题的特殊选择，可能涉及多重意义的交叉重叠，涵盖了其中的概念、文化或者情感等诸多问题。



汽车与自行车经过高度解构后，又进行整合，这样的图标使人联想到两者之间的某些联系。警戒性的黄色条纹，进一步引申其中的寓意。

Thomas Csano，加拿大



有些图像错综复杂，视觉符号蕴含着数重含义，这样的视觉符号被称为超符号。简练的W和M彼此紧扣，但字母仍然清晰可见，构成了线缆的图标性表现方式。反过来，这样的表现方式承载着一种象征的特性，它是由客户的描述性主题所限定的。

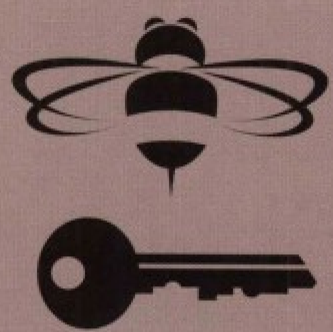
Raidy Printing Group，黎巴嫩



超符号以字母为基础，仅有的变化是添加两个小点儿，却带来了全新的含义。

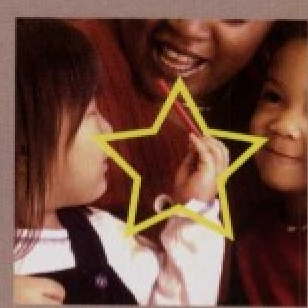
LSD，西班牙

图标　与所指对象结构相似的一种视觉符号，被称为图标。在通常情况下，图标没有细节，而且是写实性地表现所指的对象。在例子中，注意观察哪些元素被选取，哪些元素又被删掉。





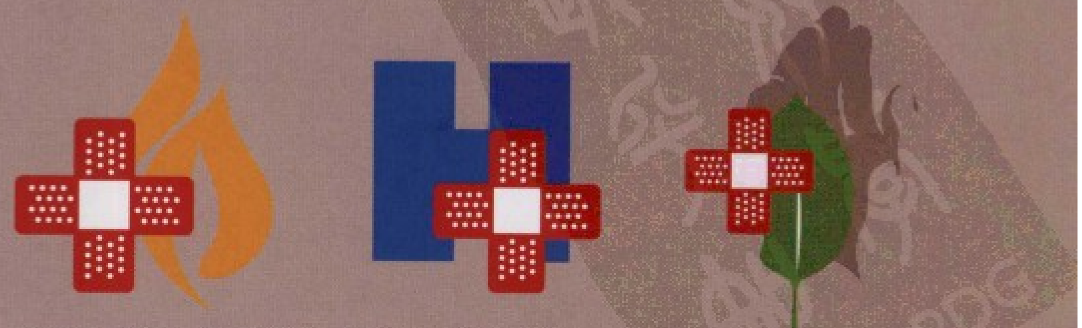




象征符　象征符是一种表现性或者抽象性的图像，其造型与所指的对象或者理念完全无关；它源自于文化背景中的约定俗成。例如，鸽子在西方文化中是和平的象征。象征符所处的语境可能会改变它的象征意义：在这三幅不同背景的图中，请思考同一象征性元素之间意义的不同之处。

指示性符号　这种视觉符号直接指向（或者说"指示"）所指的对象，例如，鸟巢指示为鸟儿。





超符号　这是一个复杂的符号，是在独特的格式塔（译者注：格式塔，即"完形"，1890年由艾伦费尔斯首先提出，是现代美学理论与流派之一，强调审美对象和心理现象的结构性、整体性。）组合中添加一个以上的符号元素（往往多于一种的符号类型），其中，所有的符号元素都醒目可见。标志就是典型的例子。一个超符号可能包括有图标、象征符、指示符、文字，以及任何组合的表现形式。超符号越是复杂，其识别效果越是不明显。此三幅图表明，特殊的组成部分可以与其他成分进行组合，从而担当起不同的功能，蕴含着不同的意义。



手绘线条的画像，其视觉特点与字体排版的线条特点相呼应，尤其是在本图例中，字体本身也是用线条轮廓来勾勒。

Finest Magma，德国

RESIDENTIAL WIRING
SPECIALISTS INC.

用单线条描绘的房子，线条环绕而构成象征符。

Drotz Design，美国



在此示例中，采用不同方式的写实手法和风格化手法来表现同一主题。越是接近写实手法，主题本身的意义就越显得重要；当图像倾向于风格化时，主题的原义就逐渐丧失其重要性，而示意的动作、标志的特征、画面赋予的联想信息和象征信息等，反而越发重要了。



插图，既可以运用各种各样的抽象手法，也可以虚构错综复杂的空间关系。插图元素的平涂、硬边效果，营造了一种现代化、工业化的城市感觉，而城市地图和武装人员的外套，则增添了历史的信息感。

Dochdesign，德国



在插图中，无论是营造空间，还是组合毫不相关的元素，对设计师而言都没有任何束缚。要知道，组合那样的毫不相干的元素，在现实生活中是不太可能实现的。与左图的慕尼黑海报相比，本图例的风格虽然体现为表现性很强的绘画效果，但画面空间却同样是抽象性的。

Cyr Studio，美国

插图 宁愿选择插图而不选择照片，这样的选择方式能极大地拓展传达信息的潜在手段。设计师利用绘制材料、构成方式和动作特点来制作插图，不仅能够摆脱真实生活中事物和环境的束缚，而且还可以引入概念性的图层，增加细节性的选择，甚至添加设计师个人对视觉化的阐释。

就像所有的图像类型那样，插图既可以是具象、写实，也可以是抽象或象征。设计师能够在插图中添加日常生活场景中不可能存在的细节，或者夸张动感、肌理、空间、排列方式以及光线效果。但是，选择插图作为图像的表现方式，对于观众而言，就可能意味着要牺牲图像的可信程度，或者割断图像与现实的内在联系。事实上，尽管大多数观众都意识到一张照片既然容易制作也容易因此而误读，但是他们仍然从本能上对照片作出“来自真实”的判断。

与摄影照片相比，插图的力量在于利用了视觉的敏锐性，传达着情感、诗意、感官、自然的人性。一幅插图在处理肌理的层面时，同样可以与其它视觉素材进行整合，如抽象的平面元素、字体，甚至是纸张，或者结合运用其他修正技术。这样的处理方式，在传统的照片中是无法实现的。设计师必须对方方面面进行谨慎地斟酌，选择出最适合传达信息的艺术表现方式。

单色与彩色 手绘图像的直观效果都具有很强的感染力。利用单色或者彩色的图像，设计师激发起观众自身的创造性意识，再将它融通到非常个人化的层面——插图有着真实、坦率而热烈的属性，那是一种在摄影照片浮华甜美、天衣无缝的“真实”中所缺少的属性。一幅成功的插图，在于它的风格适合于构思的主题。大多数插图都是由专业人士来绘制的。他们练就了一种特殊的方法，能够在市场中找到自己合适的位置；但是，这并不妨碍设计师自己扮演插图者的角



稀稀拉拉的轮廓，漫画般的造型，令人觉得既滑稽可笑又心生怜悯。

Ames Bros，美国



商标没有选用照片，而是利用插图形式来描绘蔬菜，给蔬菜和画面都赋予了纯美的形式与新鲜感。

Wallace Church，美国



精心绘制的昆虫纹样，展示了泊车标志系统一块护板上的数字“5”。采用插图式的昆虫，让设计师能够完全掌握着视觉表达的形式，而无需埋头于搜索、拍照真实的昆虫图片。

Studio Works，美国

色。酝酿制作插图的设计师，毕竟更熟悉设计方案的主要内容和平面元素——包括字体的处理和加工的手法。结果，与外界资源相比，设计师就有可能构思出更适合于与其他元素相互整合的设计图像。

写实与其他 插图可以是具象描述，它要求运用经典素描与经典绘画的传统审美——目的是利用某种方式，反映出光线、造型和透视的真实状态，再现这个经验性的世界。或者，插图也可以是探索抽象艺术的、平面风格化的图像，它以真实世界为参照的基本点，但偏向于动作姿态、模糊空间，以及制作过程等表现特点。在具象与抽象两极之间，每种形态都存在着多元素混杂的各式各样的可能性。



令人几乎心烦意乱的钢笔与墨水交叉排线，给画面增添了神秘感和一丝凶险的色彩。

Ames Bros，美国



这幅图像，应用了各式各样、几近拼贴效果的混合工具，如喷枪、钢笔、数码图像、彩墨平涂，造成纹理对比，引发观众多个层面的思考。

Maciej Hajnrich，波兰

媒材就是一种信息 一根线条，要么是线条，要么什么都不是。每一种绘制工具或上色工具，都能生成具有自身特点的笔触，为设计师提供特殊的视觉语言。工具的语言，在插图的确切含义中具有强烈的传达效果，而不仅仅停留在设计方案中各成分相互联系的视觉效果。除了题材的元素、构成和风格化程度等基本选择之外，设计师用于制作插图的媒材本身也承载着意义——有时是根据感觉来描绘（如柔软、坚硬、流动或者坚实），有时候则是用概念性的方式来表述（如借用某个地区或者某段历史时期的天然绘制工具，设计出与该地区或者该时期相关的项目）。


炭笔


石墨


墨水


水粉


蚀刻

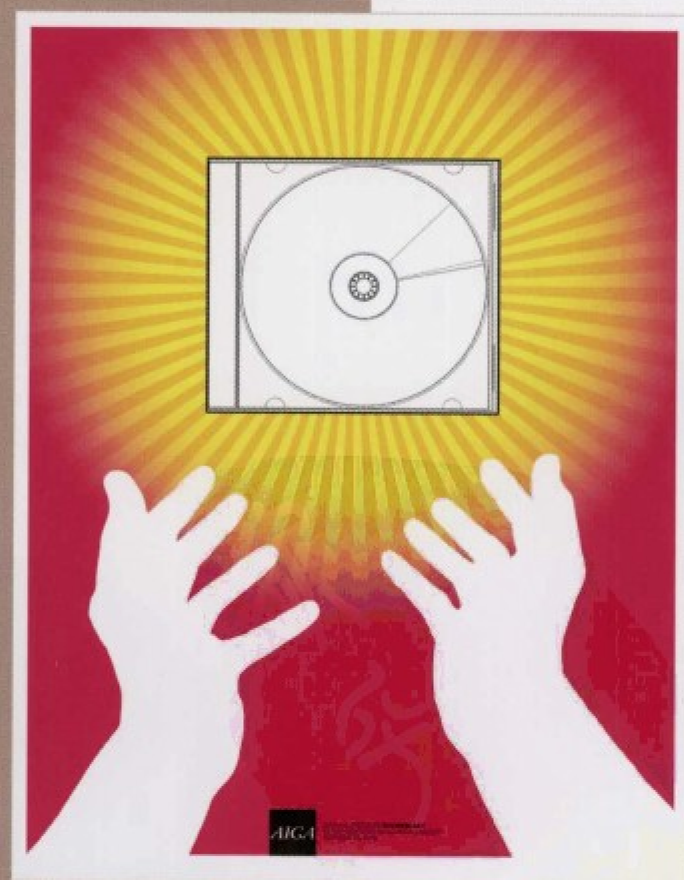

油毡浮雕


丝网印刷

尝试不同的表现形式，不仅为工具本身带来潜在的利用价值和无限的发展前途，而且拓宽了工具的运用范畴，丰富了插图的表现方式。本图例是利用不同的工具，对同一题材进行示范，说明在视觉传达中媒材具有神奇而强大的效果。

色彩的渐变，线条的图案，加上边界清晰的双手剪影，如此精美的数字化质感，给海报带来了当代技术的强烈视觉冲击。

344 Design，美国



图形置换 这是一种特殊的风格化插图，通常被称为图形置换。它源自于20世纪早期瑞士和德国海报的传统手法。图形置换结合了图标和象征符两者的部分特性，既有图标的具象特点，也有象征符的抽象形式。图形置换的目标，在于传达对象的具象、基本的“真实”，而不是个别例子的特殊细节。例如，一只猫儿的图形置换，就是力求描述“猫儿”的一般概念，而不是某一只特殊的猫儿。也就是说，要描述猫儿的皮毛有多长，或者描绘某一特殊品种的猫儿的标记性特征。

与具有严格造型的图标不同的是，在寻找图形置换的合适语言时，对象的纹理特性和体积特性都是重要的考虑因素。一般来说，猫儿的图形



为表现独角兽头部而选择的几何造型语言，不仅形成了动物的鬃毛，而且还强调出有力的角尖。

Sang-Duck Seo，美国衣阿华州立大学



表现同一对象的两组图形，上行三件为图形置换，下行三件为图标。注意观察图形置换与相应的图标在结构、造型的复杂程度、概念的叠加等方面的不同之处。



用于描绘美国总统阿伯拉罕·林肯的置换语言，不仅借助光与影相互作用的效果，而且还借用意指林肯塑像的纹理，进一步将塑像提升为历史与文化的符号。

Metropolitan Group，美国

置换，就是要表明猫儿都具有柔软的皮毛、性感的线条、敏捷的动作等特征。图形置换，既可以简约而且风格化，也可以相对地描摹自然，表现诸如体表细节或者光线效果这样的特征。

图形置换与传统插图的不同之处，在于它是将视觉语言减少到没有多余的东西，只留下描述对象所必须的形状和符号。视觉语言也称为“造型语言”，过去专用于指绘画的特征。

绘制的媒材至关重要，它有助于描绘对象的造型与感觉。例如，用炭笔抹出的枯草纹理，适用于描绘秋叶干枯易碎的特点，但是这样的纹理在现实中并不存在。

最常见的是，设计师事先选择了图形置换作为插图形式，在排版中把图形置换与其他视觉素材同时展开，因此，图形置换的造型、细节、纹理等特征，与摄影照片、字体选择、抽象元素和各自的位置紧密结合，糅合了图形置换的各种特性。



黑色同心圆弧的重复排列，在描绘蝴蝶翅膀的同时，暗示着翅膀的动感。

Sohyun Kim，美国衣阿华州立大学

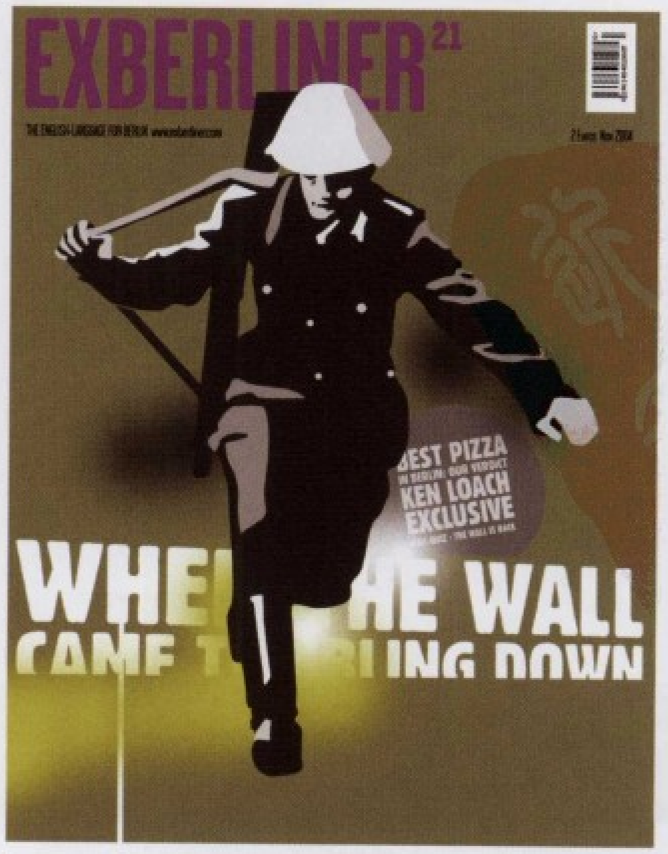


这三张叶子的图形置换，都表现出整体识别的相同特色——选择局部细节，以叶子最简单的提炼方式，传达着“叶子”的理念。但是，每片叶子的置换语言都是有变化的。这样一来，除了将特定的图形置换与不同的字体排版进行特殊整合之外，还从不同侧面提供了有关“叶子”理念的认知。



灯泡图标的外形，借助既朦朦胧胧又有光亮效果的内侧轮廓线，上升到图形置换的状态。内侧轮廓线是一种造型的调整，暗示着灯泡的功能。灯丝则是象征意义，采用图形置换的方式，形成似是枝枝叶叶的通路。

Templin Brink Design，美国



在首肯20世纪中期插图风格的前提下，图例中的图形置换突出强调已经简化的明淡光影，使得人物造型更清晰明朗；特殊的细节，如闪亮的钮扣和反光的鞋子，则增添了信息内涵。

Research Studios，英国

拼贴：既古老又现代的技法 在随意的绘画构图中组合运用各种平面元素，这种技法被称为“拼贴”，它算是插图艺术比较新的发展形式。这种艺术形式源自于美术表现方法的演化与发展。它发端于严格的单点透视，历经构成艺术、立体主义的多点透视，再到混合数种毫不相干的场景或者参照物的多点透视。拼贴技法最初用于向画面添加印刷的或者现成的平面素材，比如标签、织物、报纸碎片、数块木片等。但是，随着摄影照片发展为一种艺术表现媒材，拼贴技法就迅

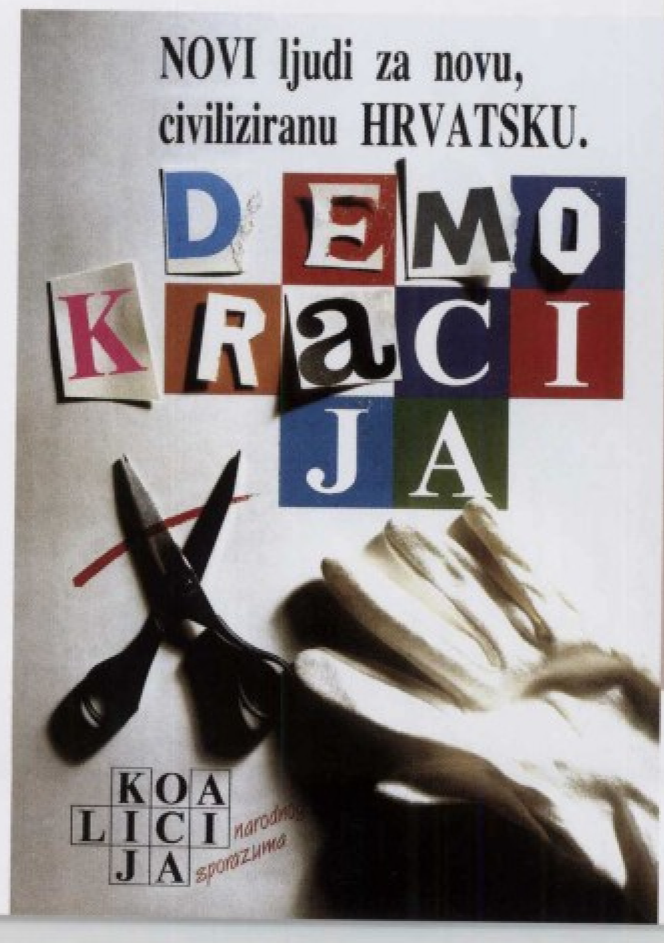


拼贴，为图书的设计师提供数目惊人的变化形式，给简单的造型增添了对照与活力。凸版印刷、现成的蚀刻作品、上色的笔触、透明的覆盖物、起皱的纹理，一切都可以组合在一起，以解决构成的动感和空间联系。

Andreas Ortag，奥地利

图例中剪裁的单词字样“民主”（demokraci），暗示着特定社会体系中所固有的政治对话。添加剪刀和工作手套，说明了民主的建设性本色，形成模棱两可的衡量标准和受空间限制的各种关系。

Studio International，克罗地亚





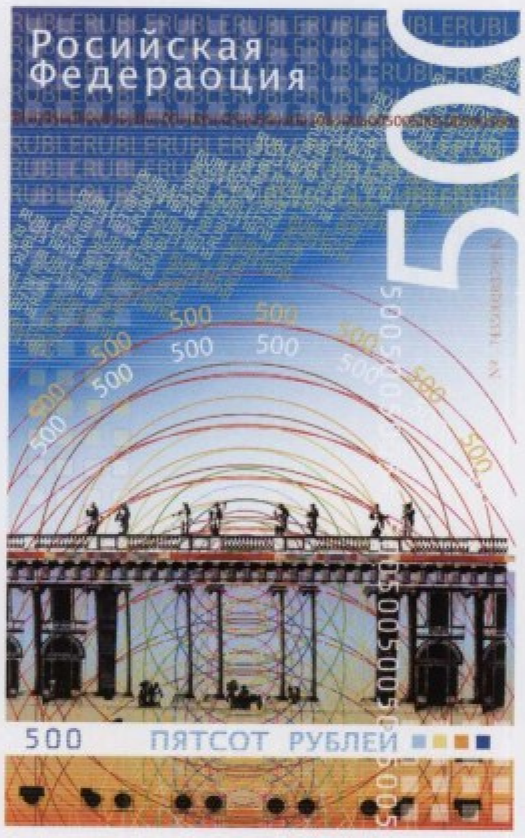
拼贴的四个范例，展示出丰富多彩的材料组合：或剪或撕的纸片、现成的文字与图像、三维的材质。数字化拼贴可以获取摄影般的效果——透明、色彩融合、模糊效果、复杂精细的剪影、传统手法无法实现的遮挡效果、剪切－粘贴技术等。

速与摄影图像联姻。照片拼贴的图像（不是插图式的图像），往往被称为“合成照片”，从20世纪20年代起就成为流行的插图制作方法。

拼贴是一种高度依赖直觉的插图形式，它不仅需要考虑在同一空间中同时安排全然不相干的对象的可能性，还要兼顾组合元素本身的自然属性——这意味着拼贴要做到非常准确到位！单色的或者彩色的拼贴素材，可以与许多材料并置，包括剪出来或者撕出来的纹理纸片、修剪的图像、织物的碎块、实物的部件，还有其他或手绘或上色或印刷的素材。拼贴后所获得的画面空间，由于存在各自独立的意义而成为抽象，迫使设计师必须解决类似于其他图像的构成问题。但是，设计师还需要满足每一个项目内在的视觉特征，即处理好整体的视觉活动、彩色纹理的平涂效果，以及原素材的可识别性（如印刷的文字和剪裁的图像）。

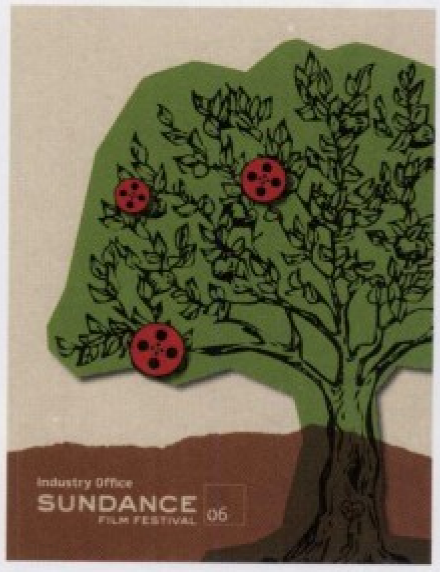
特别是，鉴于原素材元素可能很容易被识别，抽象元素与具象元素之间的概念性关系就显得尤为重要。对携带着题材与信息的可识别图像进行整合，有助于管理信息，增加意义的深度。

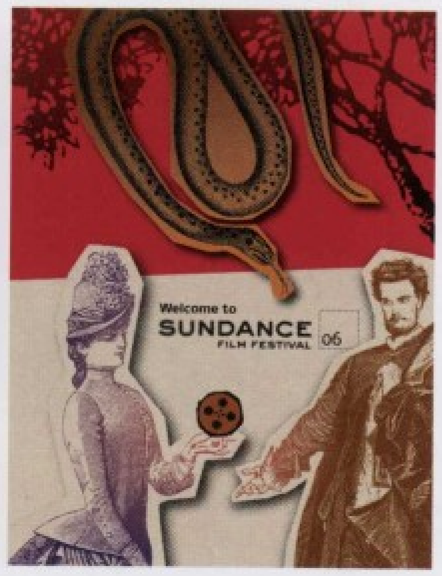
在数字化环境中，拼贴仍然是插图和排版的一种常见手法。不仅是现成的或者手工制作材料的扫描图像，可以与摄影照片素材进行组合，而且诸如透明、剪影、多次曝光和模糊技术等可能只有在电脑才能处理的摄影效果，也都可以投入到拼贴的尝试当中。



这套货币设计方案，将线条、纹理和字体排版等复杂素材进行数字化拼贴，同时利用计算机技术把复杂的色彩和透明度融合到拼贴方法之中。

Benjamin Myers，美国拉古拿艺术与设计学院





在拼贴作品中，各种元素组合后所带来的意义至关重要——不仅仅是图像所描绘的意义，还包含拼贴所产生的新的艺术表现。在这两幅电影节海报中，电影胶片的片盘都被描绘为苹果的标记。苹果的象征意义是大家的共识之一。剪裁的图像意味着历史的联系，摄影照片的透明性和渐变则暗指光线的变化。

Adams Morioka，美国



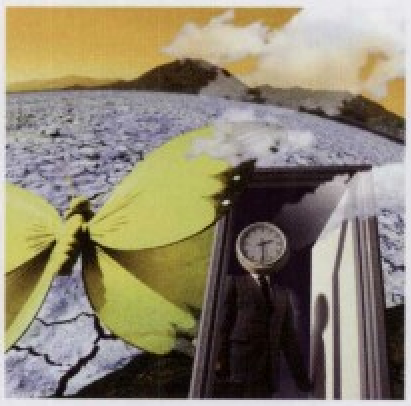
在图例中，拼贴素材的内容发生变化，它所传达的信息也随之变化。当素材的内容变得越是容易识别，拼贴传达的信息也就越是接近原意，越是特殊化。

摄影 近年来，"纯粹"的摄影图像成为了插图的新宠。原因之一可能在于摄影照片传达信息的速率——照片的写实性与直观性，让观众迅速接受和处理图像，而没有被诸如纹理、材料与构成之类抽象的画面形式来左右他们的注意力。在图像中，"接受速率"显得非常重要，因为对于面临视觉信息泛滥的每一位观众来说，图像必须有足够强烈的竞争力才能吸引眼球。

在摄影照片的特点和它所携带的潜在信息当中，构成虽然扮演着关键的角色，但是它作为中介的作用反而变得更加模糊，所以，构成的存在往往被观众自觉地忽略了。这间接说明摄影照片作为首要传播者的另一个原因：相对于观众把摄影照片当作"真实"来接受而言，图像的介入（或者使用）——通过构成、布光、剪裁、选择焦点和其他技术来实现——仅仅是次要方式而已。在客户的眼里，摄影照片为设计师在说服过程中确保了优势，因为说服观众相信图像的工作已经产生了"眼见为实"的效用。

今天的每一位观众，尽管都比上

A



B

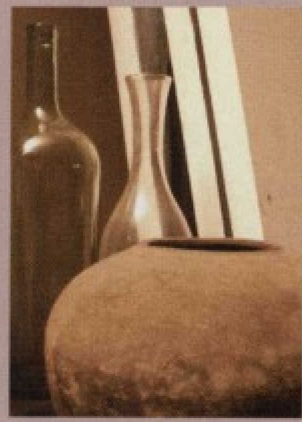


由于摄影照片的图像很容易被误认为是描述现实，设计师在利用照片图像时，就有着绰绰有余的回旋余地，而且无需牺牲可信度。例如，尽管上图A所描绘的是超写实的情形，但是观众仍然能轻而易举地、毫不怀疑地接受这个场景。而且，这种关于照片真实性的自发性假定，让设计师在使用过程中唤起了各种感官体验。下图B是一幅夸张的物体平面照片，它利用了照片的可信度以及对闹钟功能的推断性的一般理解，形成了可以感知的听觉经验。



一代人更有经验、更能对付摄影照片潜在的欺骗性——因为上一代人并不熟悉修饰、加工、润色等照片处理技法。但是，今天的观众仍然更有可能把照片的内容作为“真实”来接受，其原因仅仅是由于插图明显地来自于想象。照片中存在的人工痕迹，就不容易得到观众赏识。

A



B



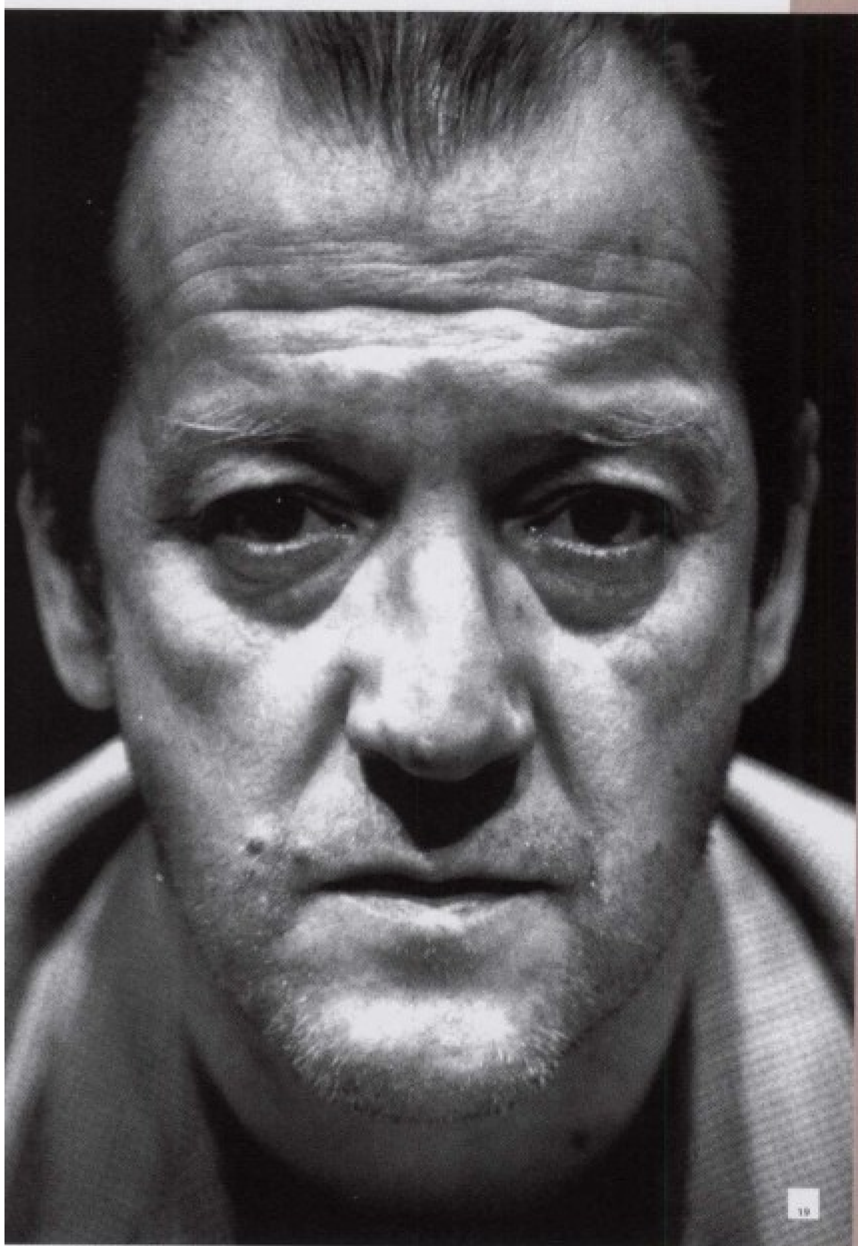
C



就像其他图像类型，照片内容也必须有清晰的构成。不过，摄影者有两次机会可以处理图像的构成：首先是照相机的取景器，其次是暗房的晒相过程（或者使用软件的数字化剪裁技术）。这组图例中，照相机取景角度的细微移动，就能使各构成原先明确的组成元素产生变化（见图B）。在保留内容特征的情况下，完全改变观察点（见图C），将产生截然不同的构成效果。



照片的调子范围，即灰调的数量与深浅，尤其值得关注。从传统意义上说，一幅“质量上乘”的照片，包含有清晰而明亮的白调子、暗部的黑调子、阴影区域呈现的细节，以及它们之间一系列流畅的灰调子。彩色照片同样需要类似的调子系列，即从最深的阴影到最亮的高光。将调值调至比较明亮的值，可以降低图像的对比度，在一定程度上使图像失去光泽；将调值调向阴影调子的一端，虽然同样令图像失去光泽，却增加了对比度，而且使高光区域变得更加明亮，更加鲜明。这些调子的变化，在黑白和彩色图例中都有体现。注意观察，在每幅对应的图像中，对比度都存在着差异。



照片的调子，从暗部的阴影开始，经过丰富的中间调子，再到明亮的高光。这样变化鲜明的调子，往往让照片显得拍摄精良而极具吸引力。

Martin Oostra，荷兰



A



B



D



C

A 文字图像化
LSD，西班牙

B 文字图像化
Jelena Drobac，塞尔维亚

C 插图式的文字图像化
Sagmeister，美国

D 文字添加装饰
Finest Magma，德国

真实，非真实，另类

媒介与手段

表现的方式

内容与理念



文字图像化 当字体再现真实世界的对象，或者承载某种来自于实际经验的特点的时候，就可以对字体进行图像化处理。在插图式文字图像化中，需要将文字的图形部分，制作成可识别的素材，或者形成可识别物体的局部。



文字变形 改变字体元素的结构性特征，传达非文字化的理念，这也是一种策略。例如，将字母的形状进行扭曲，或者改变从属性字母的比例，就能改变图形所表现的特征。这样的文字变形也具备有句法的特点。将单词exaggerated进行扭转变形，大字号的两个g，既表现单个字母的言外之意，也扩展了整个单词的意义。



文字的图形镶嵌 将各种插图式的元素，镶嵌进字体的造型中，使两者的笔画或镂空的造型相互衬托，这种形式被称为镶嵌。字体仍然保留其核心的部分，但是，在字母中或者在字母之间，插图式的素材可结合字体反转、镂空的置换方式，达到镶嵌的目的。



文字的图形置换 用一个可识别的物体或者象征符，置换某个字体的造型，称为文字的图形置换。许多现实世界中的物体都与字母有着共同的视觉结构。例如，圆形物体往往可以替代字母O。图像并不是唯一可以替换字形的元素，用另一种符号替代字母也是常见的置换策略。

字体作为图像 当一个字母或者单词超越原本的字体造型，具备了插图式的特点，字母或者单词就自行转化为图像，其潜在的语义符号一下子丰富起来。在这里，文字即是图像，混合着各种各样不同的认识：文字成为了超符号。通过每一个感官滤器——包括视觉的、情感的、智力的——文字的意义被图像吸收，上升到形象再现的象征符的高度。观众对于图像每一个层面的理解都是直接的。他们有着回忆图像的能力，在联想文字的内容时，文字的图像效果非常奏效。

对于有分量的字体排版设计，由于涉及的方方面面确实太多，因此，将字体置换为图像，就意味着在字母固有造型与某些其他视觉理念之间，需要确立一种简单的关系。无穷无尽的字体处理，很容易使人迷失方向，让视觉信息变得苦涩难解，甚至是削弱了原有的视觉信息。观众比较容易感知或者记住一条强烈的信息，而不是五项平淡的内容。也就是说，字体置换是需要有一定的难度，但不是混乱复杂的效果。

可以利用许多方法将字体置换为图像。每种方法都有着不同的探索途径。有些置换方法既适合于理想化的信息传达，又适合于字体本身的造型变化。

E



LUCIO·PRESS

文字添加装饰 字体的排版，可以利用边线、花饰、点、线、几何形等装饰元素，置换为结构性的装饰效果或者纯粹的装饰效果。如果装饰元素原本为象征性的，它们就承载着某些内涵，因而与文字的意义密切联系起来。装饰风格可能会影响观众对字体的历史感。例如，花饰体文字或者拉丁体花饰都是来自某个特殊的历史时期。

DESTABILIZED

文字（句法）解构 在一个单词的局部，或者在一段文字的局部，改变其视觉关系，这是一种解构的方式。经过变形，文字原本的结构变得突出或者得到改变，而意义的自然属性，则在文字（句法）中产生了解构。口语的抑扬顿挫，单词的音节、前缀、后缀、字母，都可以成为解构的素材。

F

SPARROW PRODUCTIONS

G

nobody's perfect

H

UTOPIA

I

NATIONAL PARKS OF NEW YORK HARBOR CONSERVANCY

J



K



L

noteworthy

E 文字变形
Shinnoske, Inc. 日本

F 图形镶嵌
MV Design，美国

G 文字图形的解构
Leonardo Sonnoli，意大利

H 文字图形的置换
Raidy Printing Group，黎巴嫩

I 文字的图形置换与图形镶嵌
C+G Partners，美国

J 插图式文字图像化
Stereotype Design，美国

K 文字变形
Mixer，瑞士

L 文字变形与图形置换
Paone Design Associates，美国

A



B



C



D



主体的重要程度和情感诉求，随着构图的变化而改变。把人物描绘完整，周围安排比较均匀的空间（见图A），人物表现就比较中性，或者说倾向于客观描写，观众注意的是人物。将人物偏离中心位置（见图B），周围的空间不仅产生活力，形成动感，而且带有焦虑的成份。如果把人物作为版面中非常细小的组成成分并且孤立它（见图C），将会增加观众的焦虑心态，产生一种疏远的感觉。重新截取人物（见图D），让其所有边界都超出版面，就带来视觉冲突的感觉。





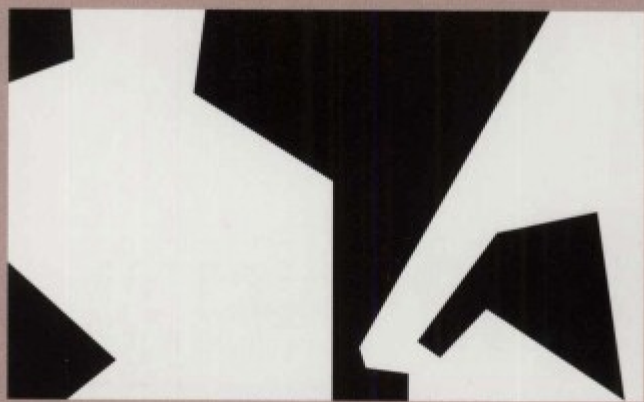
沿着水平线组织拼贴素材，尽管素材还带有纹理的、抽象的表面特征，但是给整个场景增添了具体的空间真实感。暗部的材料组织，同样有力地加强了透视感，把观众的目光往暗部里引导；形成三角形的动态，与顶部圆形标题的文字群组，两者相互抵消中和。

2Fresh Turkey

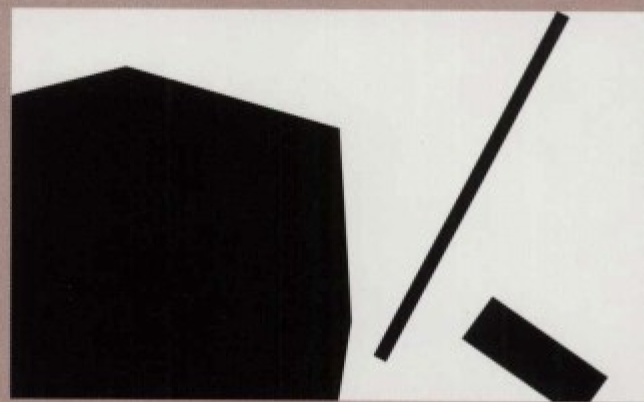
构成策略 在插图的画面中，构成是非常值得关注的事情。在手绘插图时，尤其是在手绘自然写实的插图，设计者有时忘记了他们不应受缚于布局的“真实”，因为那种“真实”是他们描绘的客观场景所强加的。从抽象的角度出发，运用本书前面章节讲述的人物与背景的造型关系（参见第一章第37页），特别是写实的具象描绘，不仅有助于加强插图中超越文字的传达力量，而且还能引导观众、吸引眼球。无需考虑主体的外围轮廓、张力、负空间的对比等其他因素，而是仅仅将主体放置插图画面的中心位置，就可以形成稳定的表现方式，防止插图被解体。

在页面环境中，类似于裁剪、定位、各组成部分的相对大小、线条之间的对比等图片的处理，插图的块面、角度和弧度也是平面元素与字体排版所固有的因素。因此，插图图像的精细程度同样至关重要，况且这种考虑也适用于处理摄影照片的图像。

写实的图像在此处被解构，用以说明各种构成的策略，但不包括题材的选择与绘制的媒材。这都是设计师在制作图像时要考虑的构成策略。构成的每个部分都相互烘托。



正形与负形



线与面的对比



色彩的关系



定向的运动



视觉重量分布



手势与特征



色彩浓淡的分布

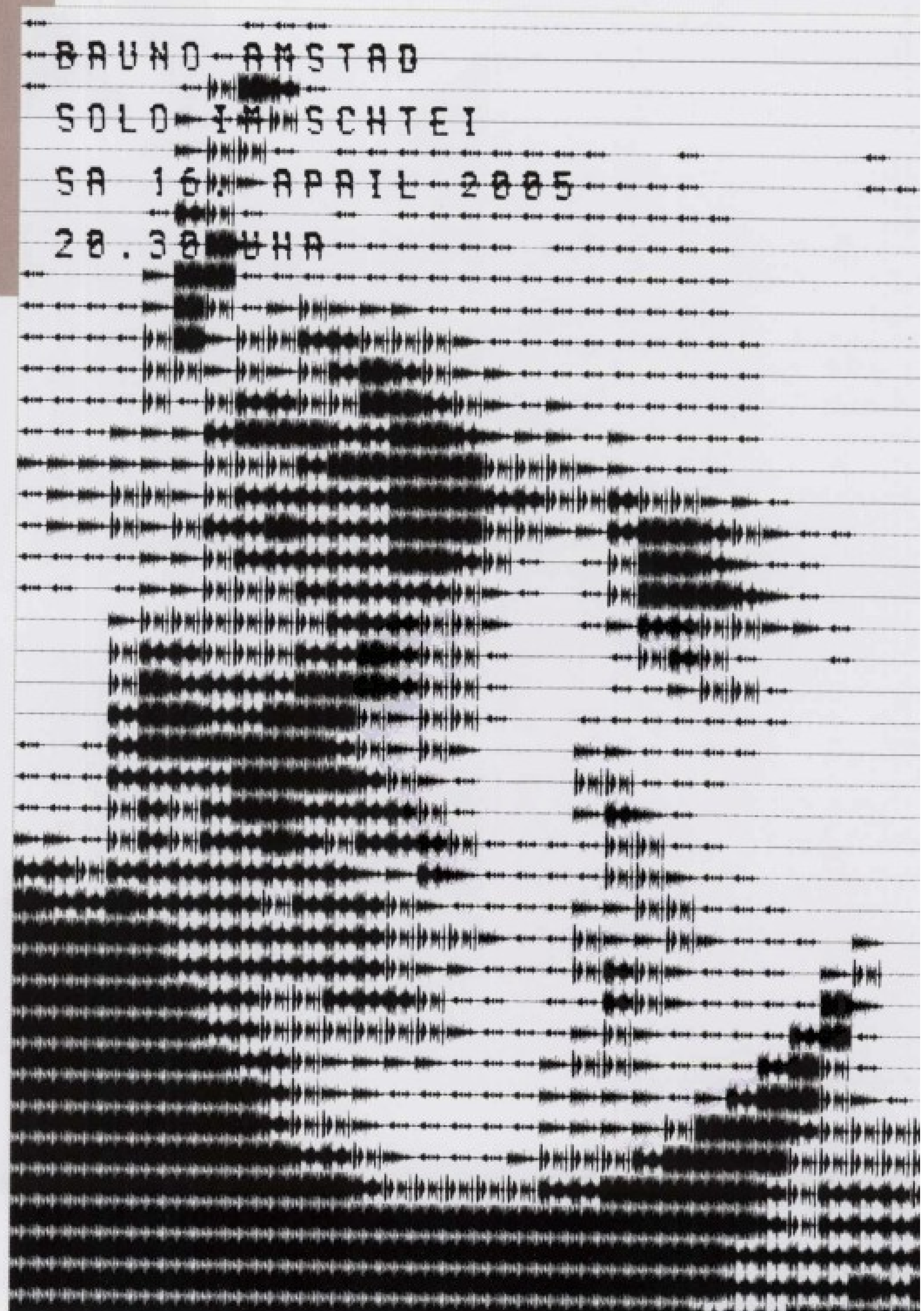


透视与空间深度

混合的图像风格 在所有的构成策略中，如何使版面效果既生动活泼又耳目一新，令人拍案惊奇，形成视觉元素的对比效果是关键。图像的画面效果也遵循着同样的道理。改变尺寸、形状、色彩、空间排序，都可以得到大幅画面的对比效果。此外，组合不同的图像模式，也是形成鲜明的对比效果的重要方法。例如，纹理非



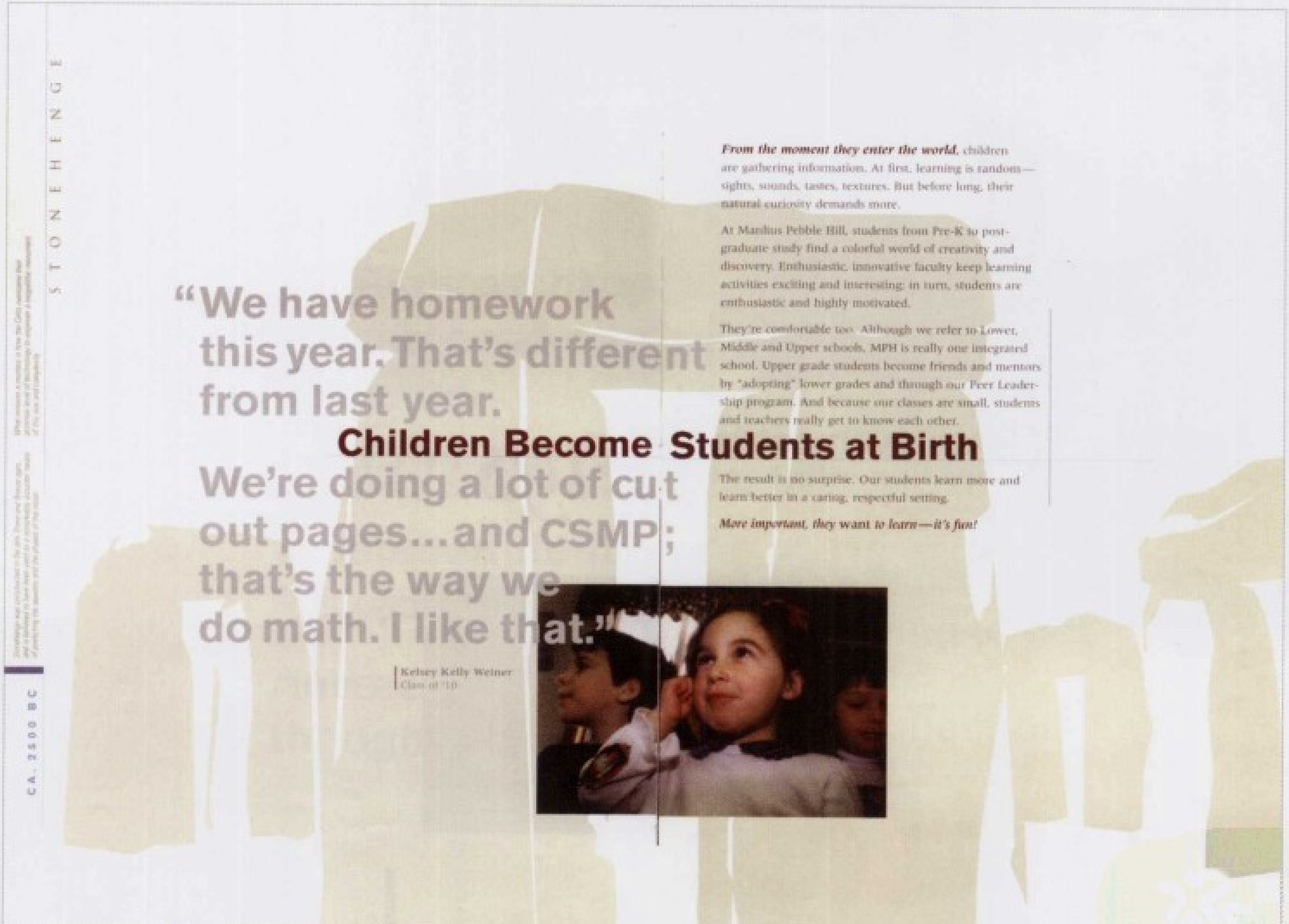
这份简单的图表，以不同的图像模式组合，将同一对对象进行对比研究。认真观察每幅画面在视觉上的异同之处。哪种组合产生最为统一的视觉关系？哪种组合的对比最为强烈？然后再考虑一下，把相关的概念进行比较，哪种组合可能最有效？哪种组合为概念提供了最丰富多彩的相互影响？



常丰富的插图，不仅可以与平涂固有色的平面元素作比较，还可以与摄影照片形成鲜明对比，因为摄影照片有着连续的调子。

重要的是，当不同的图像风格组合在一起而形成彼此之间的鲜明对比时，这些图像风格也同时承担着某些视觉效果。如同其他因素（如构成），设计师所选择的图像类型，如图标、象征符、绘制的纹理、精美的照片等，也会彻底影响到传达效果。每种图像都与传达有着千丝万缕的联系。摄影照片与文献记录有关，承担着反映现实的责任。而且摄影照片比较具象、纯粹，又与环境密切相关，可信度很高。插图则被认为是个人的“创作”，能够迅速直接地展示其中的创作方法；插图描绘想象的东西，表现不可能实现的或者是理想中的状态。况且，即使插图是采用自然主义的手法，但还是以主观的方式描绘其中的内容。图标、象征符、图形置换，都是将复杂、抽象的构思进行提炼和简化；它们往往与示意图、搜索图示和形象识别有关。

设计师必须有选择地将图像风格结合到特定的目标，借助每种风格的特点，恰当地传达设计意图中的信息。各种风格在统一的视觉语言中既相互联系，又相互吸收，相互融合。



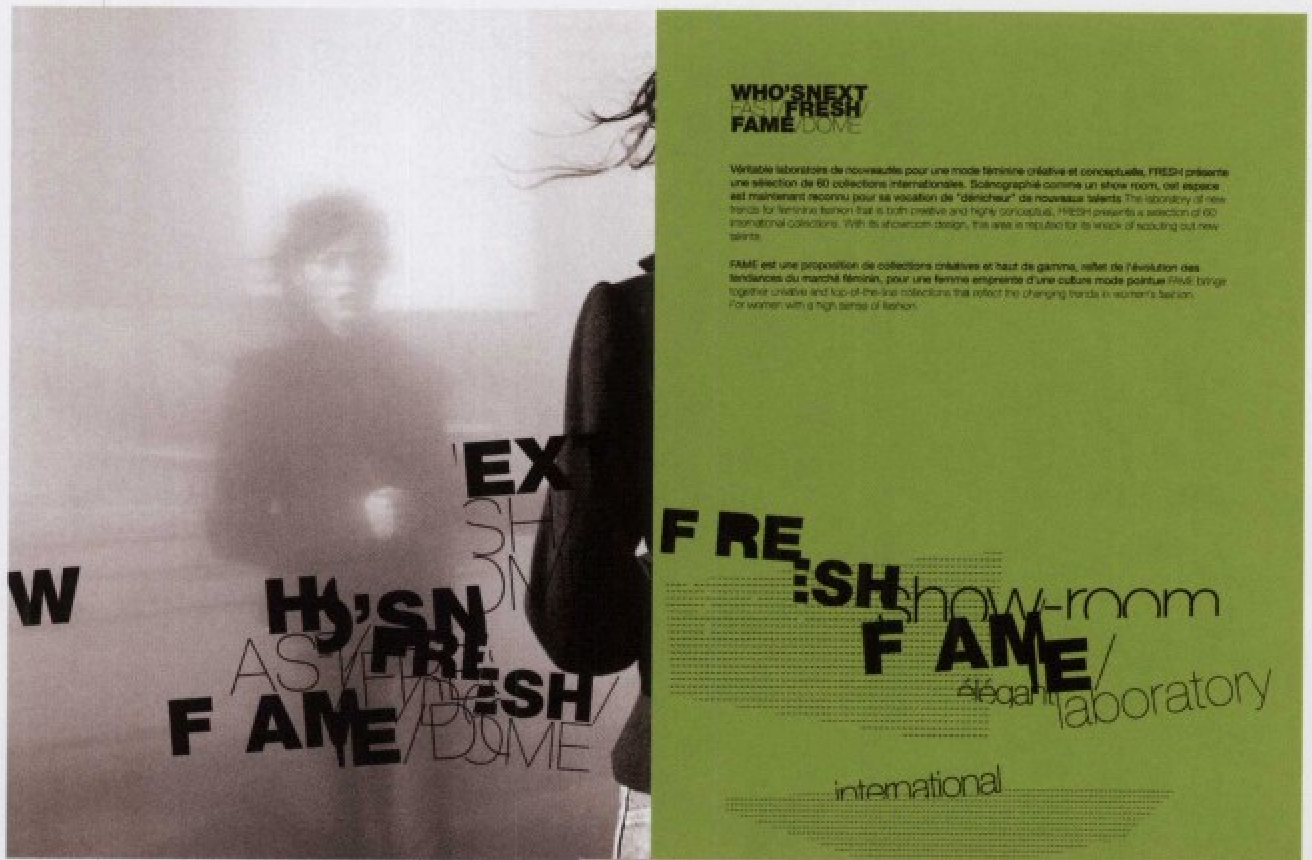
以插图的形式表现背景，这样的做法主要是要解决两个问题：首先，设计师要想避免两张照片所带来的视觉冲突。插图风格的相对平淡，使它从视觉上与摄影照片拉开距离，退缩到背景的位置；其次，插图强化了两幅图像造成的有关时间的隐喻，既隐喻文化发展中的历史阶段，也隐喻着一段教育发展的历史。

STIM Visual Communication，美国

介于抽象与具象之间的图像，为观众提供了多种层面的诱惑。观察此幅海报的细部，哪部分是写实的图像？哪部分又是抽象的？图中采用了数码技术中声波的抽象图谱，生成一张具有明暗对比的脸部大图。

Mixer，瑞士

选择与处理内容 常言道，画面胜过千言万语。这句话正是来自于设计师和摄影师。画面元素的选取，不管是否体现在摄影照片里，也不管是什么主题，都包含着丰富的意义。产品目录——例如服装目录——往往都使用图像作为传达观念的基本手段，向人们展示在特定场合或者环境中如何穿着打扮，传达着生活方式的各种观念。这些图像有两个目的：一是展示在真人身上着衣的样子，二是给服装的生活方式定位。在照片之外留下某种印象，与所选择的内容一样，都具有深刻影响。



设计师把镜头聚焦在镜面人像的模糊影像上，而且有选择地裁掉真实人物的大部分背部，强化了画面的神秘感，配合文字主题："谁将是下一位杰出的设计师？"

Research Studios，美国

真实，非真实，另类

媒介与手段

表现的方式

内容与理念

A



B



此案例是一部推理小说的封面图像。由于意义和构成的改变，图像所传达的信息变化莫测，有时细致入微，有时又充满戏剧性。在第一个版本（A），意义和布光都是中性的事实：观众是在浴室内，可能是某宾馆。在第二个版本中（B），添加了一把宾馆的钥匙，将意义清晰化，但是刀子和现金的增加却改变了意义，意味着暴力的存在。光线的戏剧性变化，从均匀到强烈，还有不规则的入射光，强化了凶险的气氛，进一步暗示某些事情不太对头：为什么光线打在地板上？在第三个版本（C），更加特写的视角造成妄想的感觉，焦点集中在特殊的细节：



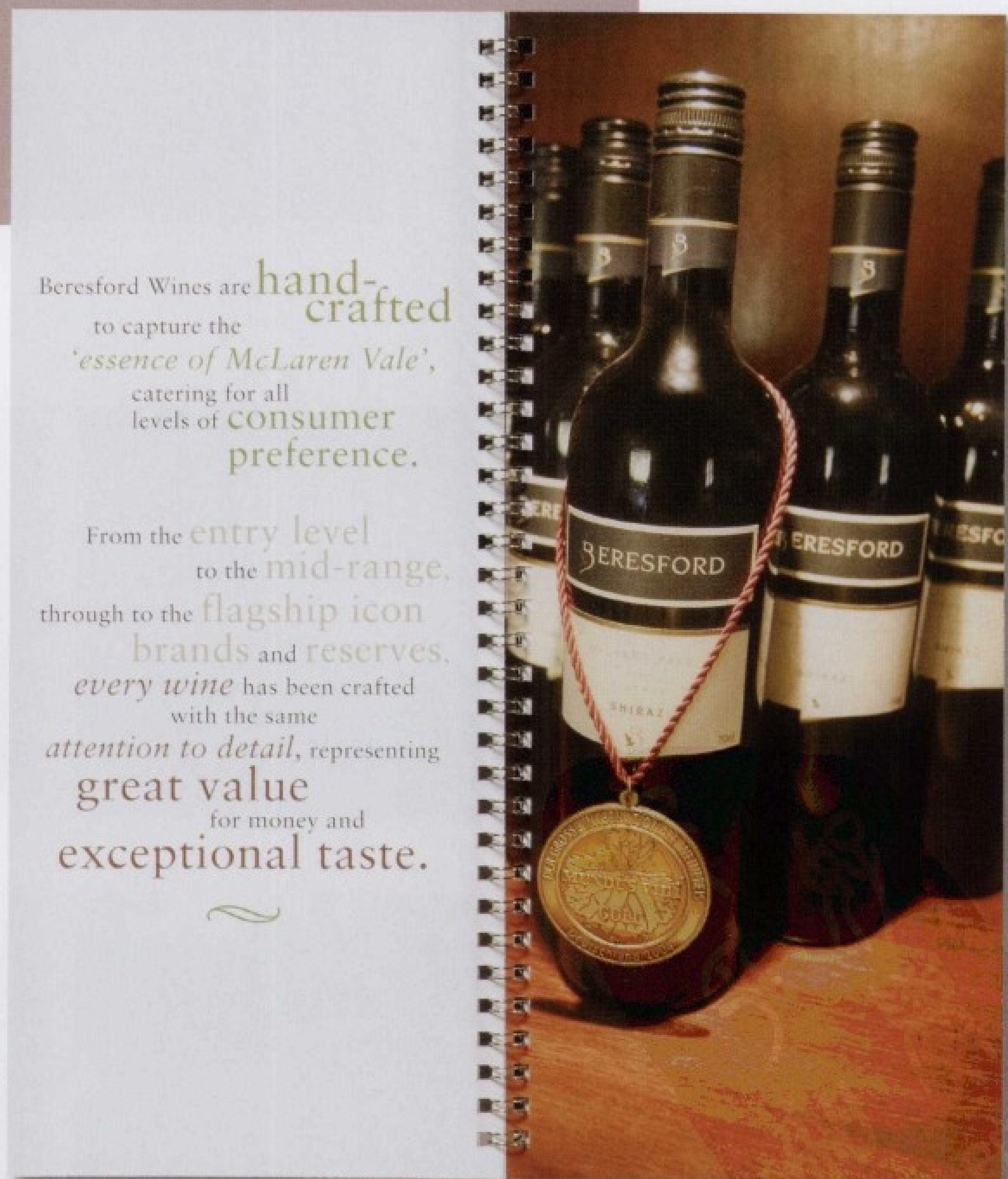




在不同的环境中，采用同一角度拍摄同一人物。尽管人物是信息的焦点，环境因素还是能够影响到信息的氛围，增加了次级意义。在处理与观众的关系中，环境确定了人物形象。

在瓶颈悬挂奖牌的巧妙方法，生动地表现了葡萄酒的质地，把酒瓶进行了人格化处理。

Voice，澳大利亚

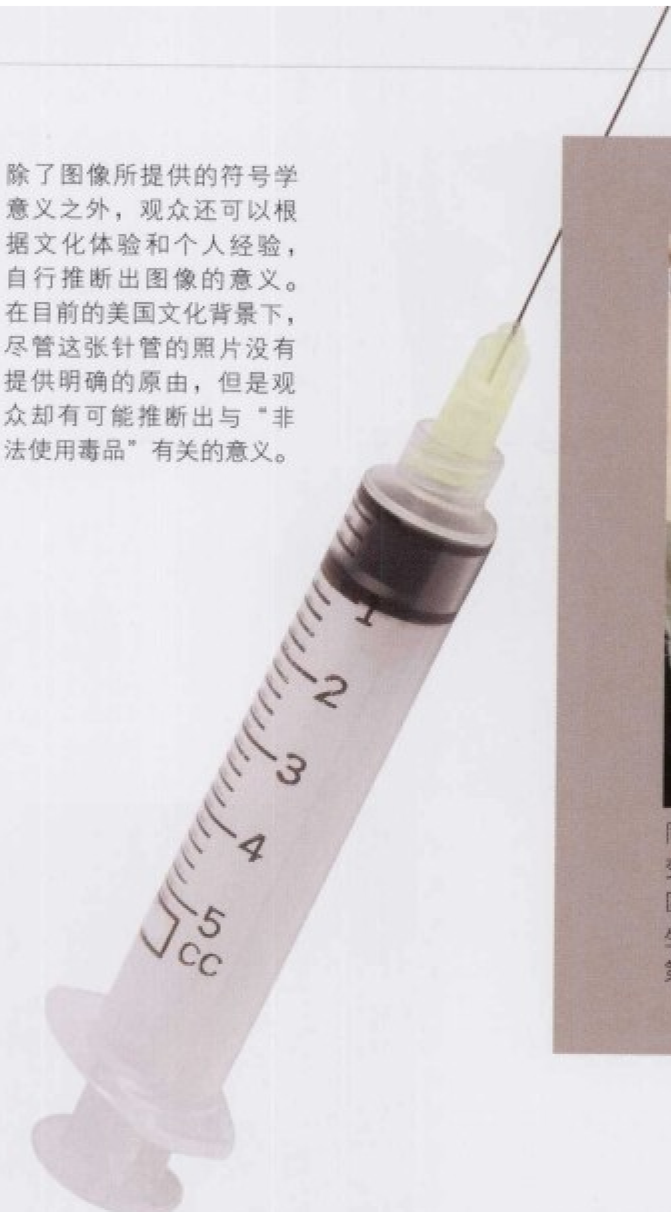


c



时钟的指针、刀尖、现金，还有宾馆钥匙。画面以外所发生的事情却一无所知。除了选择焦点，还有光线的巧妙处理，都有助于把注意力引向与故事情节相关的各种元素。

除了图像所提供的符号学意义之外，观众还可以根据文化体验和个人经验，自行推断出图像的意义。在目前的美国文化背景下，尽管这张针管的照片没有提供明确的原由，但是观众却有可能推断出与“非法使用毒品”有关的意义。

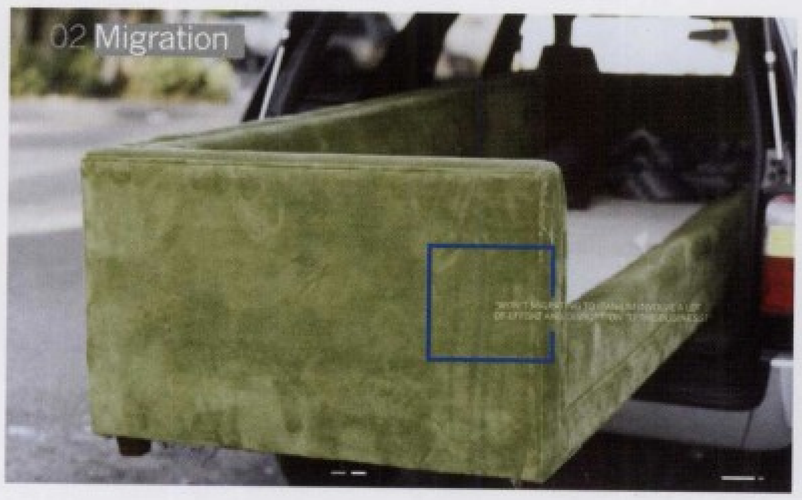




同一图像在不同程度上改变语义学的意义，与它相匹配的图像也都相应地发生语义学意义的变化。在第一组图像中，语义鸿沟非常小，结果是叙事细致入微。在第二组，语义鸿沟虽然形成同样的叙事，但已经戏剧性地改变原图意义上的某些假定。而第三组图像，则提供一种语义鸿沟，迫使叙事朝着毫无关系的、出人意料的方向发展。









叙事的相互影响 单幅照片承载着强烈的"符号学"意义——概念、文字和情感的意义，其中有可能包含不真实的信息。将数张照片摆放在一起，可以增加语义的力量，形成叙事或者讲故事的方式；两张照片，无论是并排摆放还是按顺序排列，马上就可以得出对比效果，观众会试图在两者之间建立有意义的联系。

每张照片都会对周围的其他照片产生影响，改变它们各自的意义，其结果是生成叙事的序列。例如，观众可能先看到一张骑车人的照片，再看到第二张某人躺在医院病床上的照片，他就会推断出一起自行车事故的故事。实际上，这两张照片都没有表达这样的意思，观众在脑子里却已经形成了叙事。观众产生臆断，甚至推断出躺在病床上的人正是骑车人。两幅图像各自表现的内容，观众主观认为发生的情节，这内容与情节两者之间的距离，就是一种"语义鸿沟"。将医院的图像替换为一幅骑车人在终点冲刺的图像，就能够改变叙事的内容。语义鸿沟变小了，因而行为的连续性也就更加真实；但是，鸿沟依然存在，因为观众仍然臆断这两个骑车人是同一个人。

把多幅图像并排，或者将图像添加为序列，由于观众最初产生的臆断不断叠加，图像的本身叙事得到强化。等到观众看到三至四幅连续图像的时候，避免产生臆断的能力越来越减弱，他们开始寻找意义，将自己建构的叙事进行完整化。

这样的"叙事动量"呈指数增长。此时，观众将臆断一个结论：在后面序列中任何图像的符号学意义，都需要与前面图像所传达的符号学意义相关，即使从经验而言两者是自相矛盾的。



这两组图例，都从同一图像开始，尽管叙事方式相当不同，但是每组的叙事动量都能导出相同的结论：观众的推断不一定是对的。在第二组，最后一幅图像中的瓦砾，根据经验，应该不是开头图像中的瓦砾。而在第一组的信息中，还有什么推论不能被证明是真实的呢？

左页两组图像，均为跨页的版面篇幅。把相应的图像进行两两排序，形成了不同的叙事方式。这两组图像，对象中可辨认、可记忆的组成成分（拉拉队员、长沙发）反复出现，形成叙事动量：观众意识到其中的一种因果关系，因为同样的对象都出现在叙事的不同阶段。在拉拉队系列图像中，语义鸿沟或者叙事鸿沟相对比较小；腾空的拉拉队员被接住，观众推断这个动作为安全的。长沙发系列中的鸿沟，更加极端：我们并没有看见沙发被移动位置，但是它在第二幅图像中的情况却完全不同。我们可以推断，它是被移动过的，现在派上了用场。

Loewy，英国

文字与图像：对叙事进行洗脑

图片之间会相互影响彼此的意义，文字的相互影响更甚。作为具体、易懂、诱人的文字，一旦紧跟着图像出现，图像的意义就发生永远的改变。图像之间存在着语义鸿沟，文字与图片之间也存在着鸿沟。鸿沟可以比较小，那是由双方直接、真实的关系而造成的。或者，鸿沟也可能很大，允许观众构建一种叙事，一种不能在图像中立竿见影的叙事。例如，把词语“死亡”搁置在颅骨图像的旁边，就会形成比较小的语义鸿沟——但是它仍然没有词语“颅骨”本身所产生的语义鸿沟小。考虑一下，假如将同样的颅骨图像与词语“爱”相连接，图像所展示与图像所诉说两者之间，就会形成相当大的鸿沟距离，表现出叙事的可能性世界。

当文字与图像并排的时候，每幅图像都很容易发生变化。变化非常之大，设计师可以反反复复置换所配合的文字，很轻松地改变同一图像的意义。在连续页码的跨页篇幅中，同一

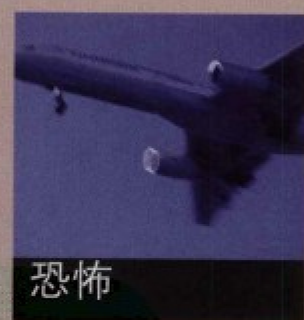


一边是清晰的电视照片，另一边是模糊的影像，两者之间的差异造成一种感觉：模糊的影像就是电视播放的影像。对于观众而言，文字的安排，既可以形成不同的意义，也可能形成相关的意义。

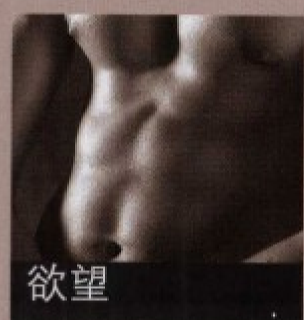
Brett Yasko，美国







相同的图像，配上不同的文字。在文字与图像之间神秘、朦胧的区域，观众可以构建叙事关系。两者之间的语义鸿沟，以第一组为最小，第二组比较大，第三组是极其的宽大。







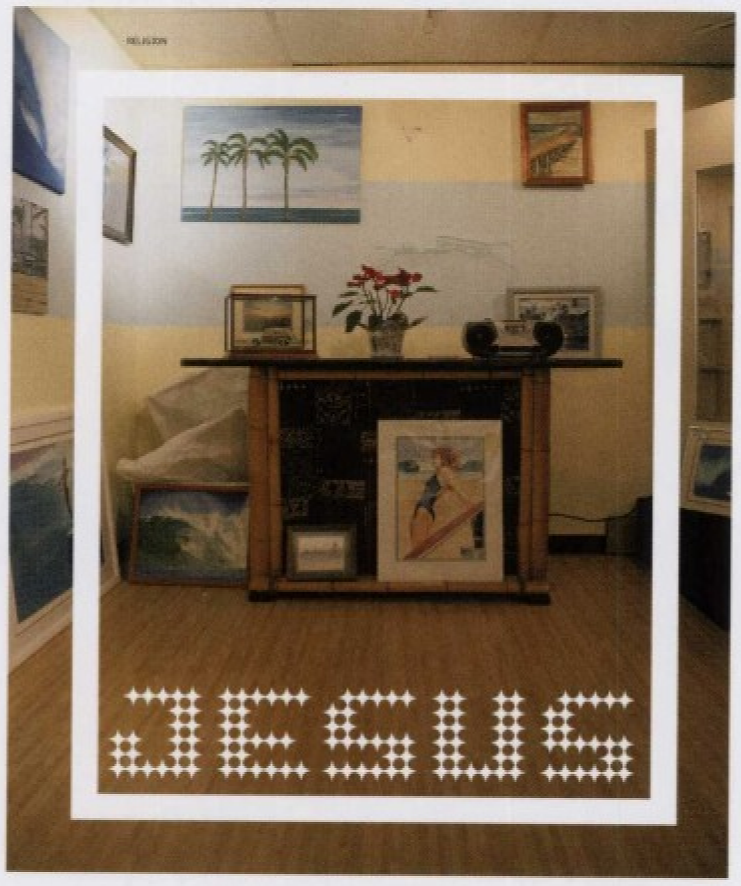
洗脑效应则是反过来起作用。例图中，相同的文字配以不同的图片，除了文字意义的变化之外，语义鸿沟的变化也比较明显。

图像重复出现，每页都仅仅替换新的词语或者短语，这幅图像就可以以一种焕然一新的体验和认识推介给观众。观众一旦被推介了这样的认识，就不再有能力考虑图像的原本背景。观众所关心的是，图像的意义，将是包含图像序列所需信息的复合意义。

毫不奇怪的是，图像改变文字意义的能力相当强。这种文字与图像相互“洗脑”的现象，主要取决于它们出现的共时性。也就是说，图像与文字不管是并列展示，还是按序列排列，都会发生相互影响。倘若同时观看文字与图像，就会形成独特的信息，其中的文字与图像都相互推动了信息的形成，但两者都没有真正地改变了观众的想法——这样的信息就是格式塔。但是，如果文字与图像有一方先被观众看见，另一方随后才被看见，在两者产生影响之前，观众就有机会建构意义。在这样的情况下，语义鸿沟被极大地扩大，所带来的影响就更有戏剧性：观众要在规定的短时间内消化吸收，才会对自己最先接触到的文字或者图像感到舒适，放弃自己原有的假设，改变自己的精神状态。

文字和白色方框将视点集中在成套的家具上，并将家具转换为家庭的圣坛。

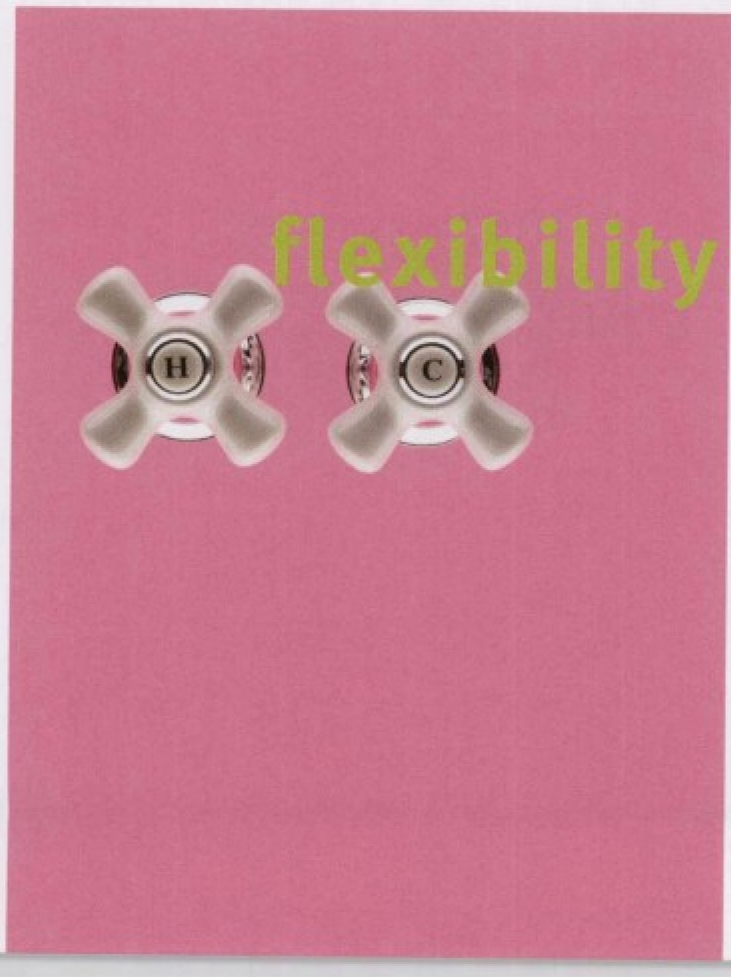
Finest Magma，德国





同一个人物的两张照片，以不同的标题并排放置，形成人物作为教师和同事的双重形象。

Cobra，挪威

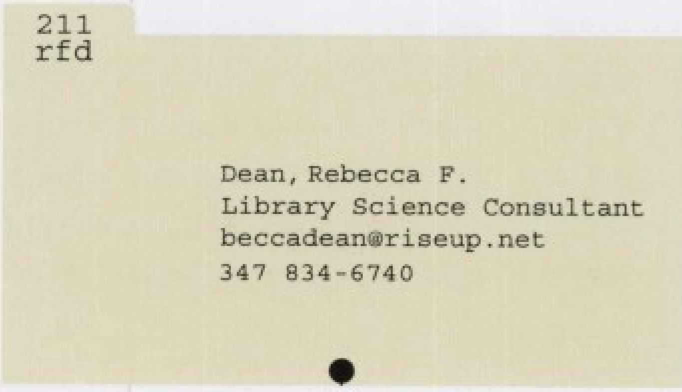


文字和图像不仅相互强化各自的意义，在上下文的语境中，彼此之间还依赖，以取得恰到好处的传达效果。

Paone Design Associates，美国

用什么方式隐喻？ 在写作与演讲中，隐喻就是一个词语或者一段文字的一种表达方式，用于表示其背后不相关的意思，形成附加的意义。图像同样可以运用隐喻手法：设计师借用完全具有另外意思的图像，形成更为宽广的理念，或者将数个理念整合起来，使人联想到没有明确表达的第三种观念。

象征符就是隐喻的简单例子（参



卡片的字体排版，是客户（图书馆学学院院长）实际工作的一种隐喻。

Maris Bellack，美国



表现数目众多的大型建筑的元素，是一种摄影照片式的文字图像化置换方式。利用隐喻支撑海报的主题，而且还把文字描述结合到具体的建筑结构当中。

Studio International，克罗地亚



把唇膏变形为子弹，隐喻着性别特点与侵犯行为的一场对话。

Thomas Csano，加拿大

真实，非真实，另类
媒介与手段
表现的方式
内容与理念

见第171页），但是，这样的“视觉隐喻”在联想中会变得异常复杂。视觉隐喻的设计方案之一，就是借用某个对象来确定别的事物的存在形式。例如，制作一张关于旅游资金筹集活动的请柬，可以将请柬设计得像是一张机票，类似机票的字体风格、色彩、以及其他视觉细节都作为设计素材。第二种方案，是利用绘图的方式，将一件事描绘成为另一件事，例如，将城里人用的装饰品宣传小册子中的产品，描绘为城市的空中轮廓。第三种方案，是将两种或者两种以上表面不相关的图像进行组合，暗示另一种存在形式，隐含着理念之间的叙事联系，譬如利用带轮子的玉米棒子意指植物性的汽车燃料。设计师甚至可以考虑改动图像，如裁剪原始图像、配上纹理、突出图像效果、设置图像抖动等。

设置隐喻的方式多种多样，所带来的理念与图像也丰富多彩。总之，只有有限的想象力，没有办不到的排列方式。原始的图像内容提供了信息传达的底线。有创见意识的设计师，可以借用图像联想各种概念，远远超出图像表面所显示的内容。设计的结果，是为观众提供更加丰富多彩、更加具有创造力、更加印象深刻、更加意味深长的体验。



香烟的图形成为关注的焦点。以电视的信箱格式（中间是电影画面，上下遮以黑条），突出这则公益广告的系列镜头。这种格式也意指人受到限制，陷入困境，最终隐喻着人将被燃烧成灰烬。

Zfresh，土耳其

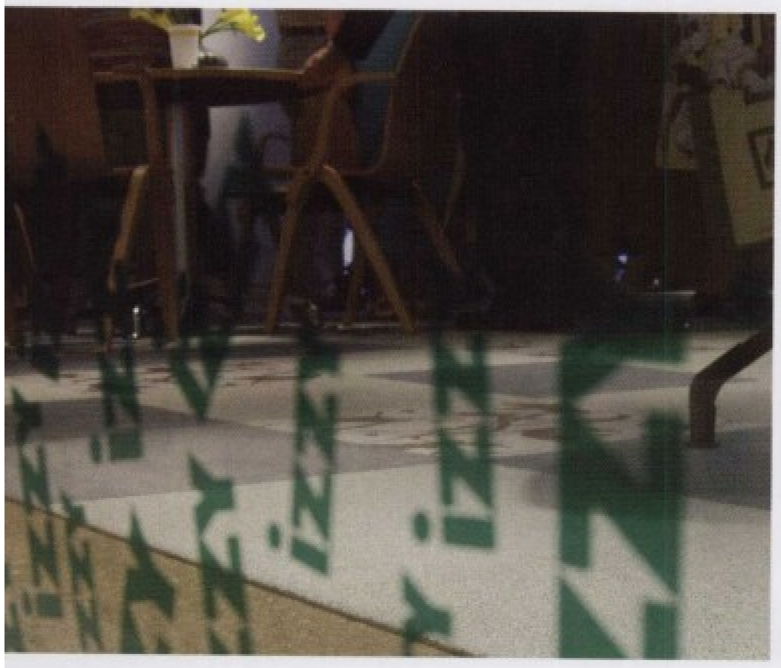
在这批概念性的促销品中，用字体设计的方式包装小块方糖，一瞥过去，“甜蜜”的理念可以包装在一起。

Coma，荷兰



靠近地板的玻璃墙，重复出现绿色的标志字体，这样的布局营造出草地的环境，使室内室外相互联通。

BBK Studio，美国



整合一切

PUTTING IT ALL TOGETHER

视觉逻辑编排

建构页面秩序

直觉的编排方式

组合字体与图像

排版系统

Chapter 5
第五章

> There is no recipe for a good layout. What must be maintained is a feeling of change and contrast.
>
> 出色的版面设计并没有什么窍门。必须保持的是创新与对比的艺术感染力。
>
> 阿列克谢・布罗多维奇（Alexey Brodovitch）
>
> 平面设计师、艺术总监

Begin with the end in mind.

以终为始！

拉娜·里格斯比（Lana Rigsby）
Rigsby设计的负责人



品牌系列宣传品中，所有的产品都统一地强化了动态的语言与形状的语言，同时兼顾了对比效果与灵活处理的效果：册子的版面与折页的封面，都采用斜角的模切；文本栏目则是倾斜地对齐；在版面空白处，运用大字号的数字和烫印标题，注意选取字体的风格；运用一组纯色，如黑色、银色、品红、橙色等。

344 Design，美国

视觉的逻辑编排：设计元素之间如何传递信息　所有的设计元素之间一旦建立起清晰的关系，各式各样的设计方案就会蜂拥而至。首先，观众在瞥见作品的一瞬间，版式中的各种均衡效果，就应当马上激发观众相应的情感反应——要么亲切可人，要么兴高采烈，要么强烈抵触。内容的组织，不仅需要与版式相呼应，也要符合传达信息的要求；图像类型与字体类型的选择，要在风格上相互支持，互相烘托气氛与强化概念。字体与图像的编排，彼此之间在视觉上需要呼应，而且它们在版式空间中的构成，要对较为清晰的图像、文字的内容，再次强化它们的感情色彩或联想。

而且，内容的连续与间隔，需要符合内容中的重点，形成形形色色的视觉效果，一张一弛，不断地让观众产生耳目一新的感觉。对字体编排的细节与抽象形式的细节进行缜密思考，要适用于大尺寸的构图元素或者空间关系。最后，对于承载作品的媒介，不管是电子产品还是印刷装订产品，都需要考虑到它物理的、有形的特性。设计师一旦考虑了这些方方面面，设计的结果就是设计经验的强大集合体：既有使人产生共鸣的经验，又有令人情绪激动的体会；既有使人快乐无比的感受，又有令人难以释怀的心绪，甚至还有经世致用的追求。

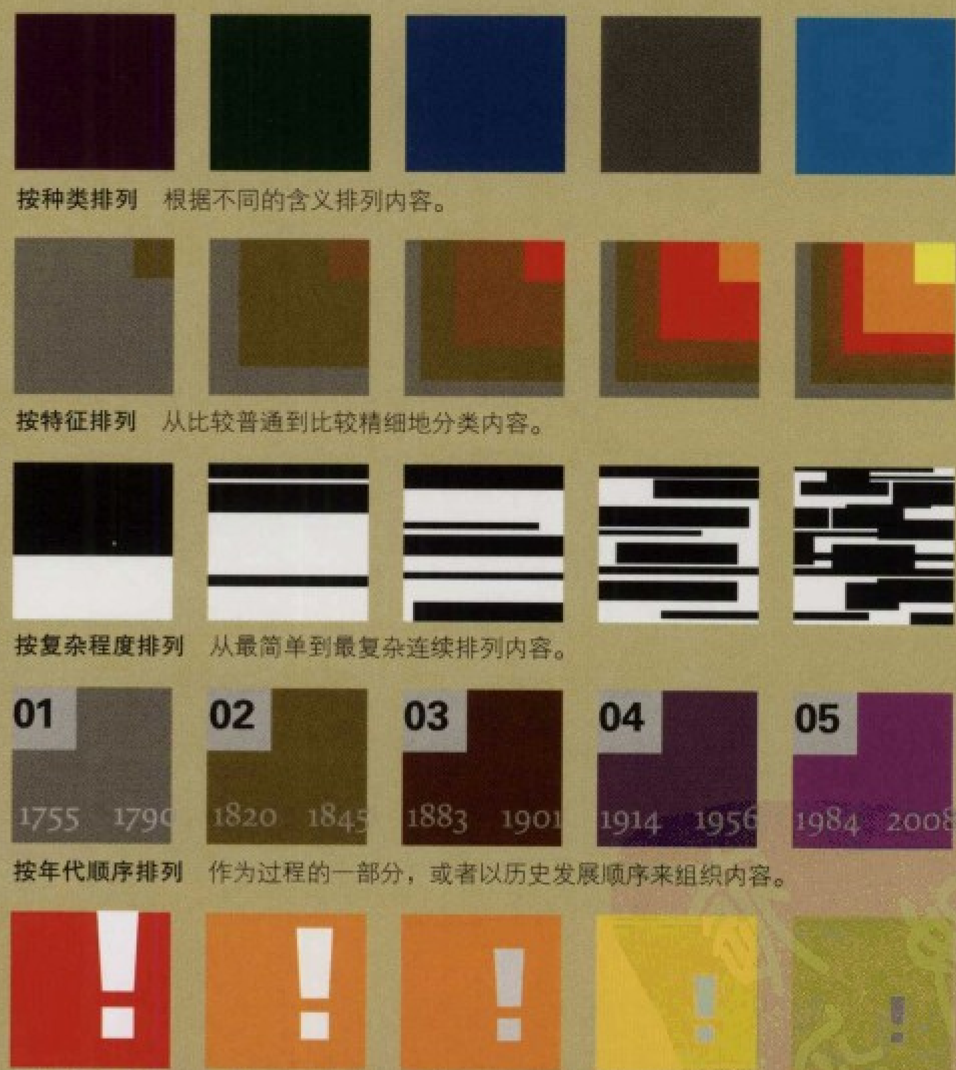
视觉逻辑编排一览表　重要的是，要全局性地考虑设计方案，包括设计概念与整体版面设计，这是由于其内部的元素都要确保建构设计理念中的相互联系。在设计过程的每个阶段，要考虑各元素相互组合的情况。

- 字体编排的细节，除了有效传达文本的信息之外，是不是从视觉效果上符合图像的风格？
- 平面元素的造型，是否与图像相通？
- 图像彼此之间有没有相互制约，以实现突出预期信息的效果？或者图像及其组合形式有没有传达出非预期的信息？
- 色彩系统有没有补充表现设计理念？
- 印刷技术、纸张、装订等细节的情况如何？

Image Mode or Style
Image Combination
Compositional Strategies
Physical Aspects
Color
Typeface Selection
Image Content
Organization
Structure
Selection of Forms

组织的策略：结构与直觉 设计师需要着力弄清楚的是：在什么地方放置什么东西，采用何种秩序，从构成的角度又应当怎样排序。客户可能以特殊次序提供某些内容，但设计师在实际工作中必须理解其实质内容，而且，如果要内容更加清晰、理念更加突出，就有可能对内容进行重新排序。

从视觉的层面而言，内容在任何特定时间内出现的频率、实际的排序效果，都需要设计师独自作出判定。在安排内容的排序之际，设计师也需要处理文字与图像之间特殊的视觉关系。表现方式需要怎样的结构？是中性的，还是记录性的？假设用结构性不强的方式来组织材料，会产生什么情况？图像与文字之间如何建立视觉关系，在版式中又如何做到互相照应？回答这些问题，就可能涉及对内容的分析性研究和直观性研究；要研究不同的方法是如何有助于或者有碍



按种类排列 根据不同的含义排列内容。

按特征排列 从比较普通到比较精细地分类内容。

按复杂程度排列 从最简单到最复杂连续排列内容。

按年代顺序排列 作为过程的一部分，或者以历史发展顺序来组织内容。

按照重要性原则排列 按照信息的重要程度来组织内容。

组织内容的策略，需要把内容材料整理为既相互联系又方便操作的多个组成部分，其中的排序方法包括：按种类排序，从局部到整体排序，按频率排序，按复杂程度排序，按年代顺序排序，或者按重要性原则排序等。由于约定俗成的原因，有些策略往往迎合观众的期望值，主要运用于某些特殊的出版物。例如，报纸是根据当地信息的重要程度，采用从局部到整体排序的组织策略；包装设计则是按照各面的复杂程度来分类信息。

于设计表现的效果的。

设计师需要经常在两个极端之间来回转换——用不同的素材进行琢磨，尝试各种潜在的可能，分析视觉与理念的清晰程度，然后再回过头来，更加得心应手地探索、尝试这样的分析结果是否准确、有效。有些基本的组织方法，尤其是字体编排，已经成为平面设计操作中的常用手法；而有些方法旨在建立结构的基础，有些则是比较直观地表现出理念与质感的特性。

这组图例来源于一本收录荷兰剧作家的文献。页面由两栏的网格构成，其中的内容被分割为数个部分，各部分之间的结构重复出现。剧作家的文字介绍和索引，都遵循着相同的文字格式，均由黑体标题引领着各章节。在每位剧作家的指定章节中，始终贯彻着采用黑体标题的策略，而且每个章节又被细分为数块更小的部分，如跨页的作者图片，跨页的文字传记，然后是连续数版的跨页作品范例。

Martin Oostra，荷兰

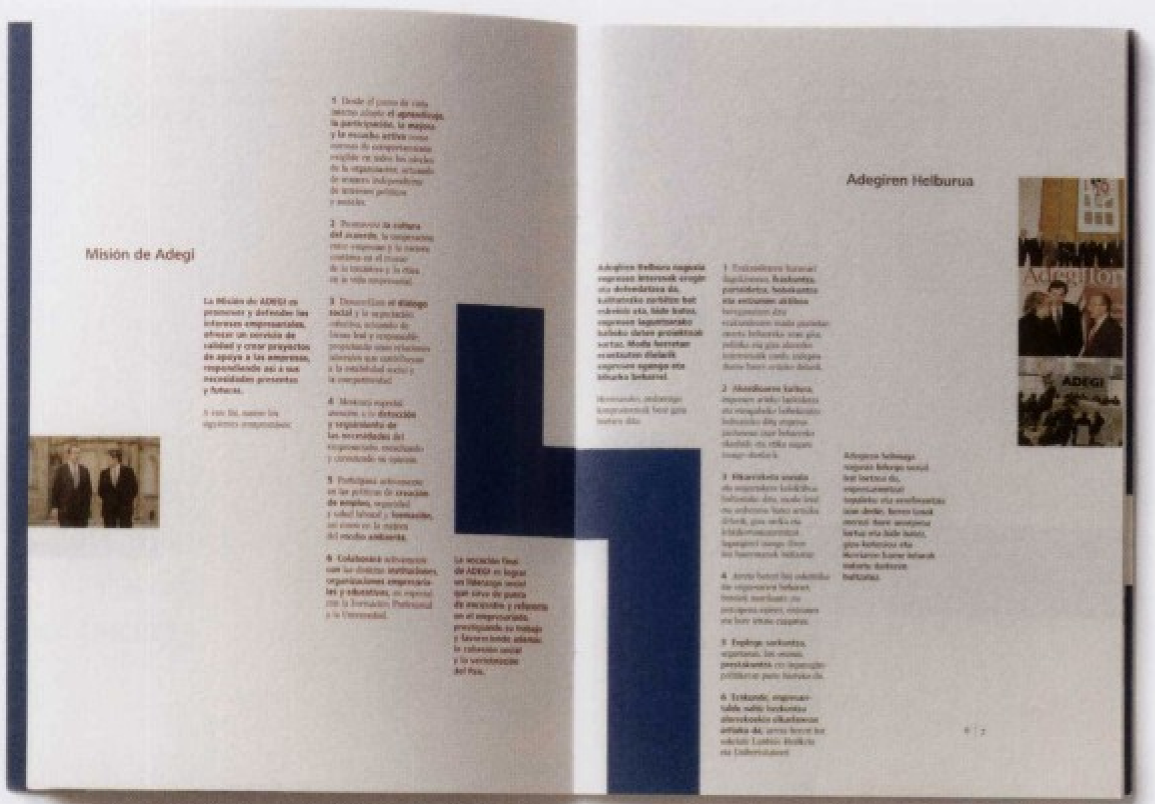




将相同的内容进行细分，可以突出特殊的部分，由此影响到特殊部分的重要程度。不管是网页上的内容，还是印刷册子或图书的内容，传统做法大体上都强调，让最先映入眼帘的素材承担起比较重要的意义。调整素材的顺序，形成叙事式的连贯与流畅，突出特殊内容，可以令人耳目一新。这里是一则假设的范例：一家宾馆的网页搜索引擎，其首页为线框模型，同时具有多种点击方式。

结构：网格系统 所有的设计作品，都需要从视觉的和组织的角度解决问题。图片、文字所占的区域、标题，表格形式的数据，所有这些元素都要组合在一起，以便于实现有效传达。网格仅仅是实现传达目标的一种手段。网格，既可以是松散随意的有机联系，也可以是机械呆板的严谨精确。对于某些设计师而言，网格就是设计工艺所固有的部分，如同家具制作中细木工手艺是属于其中一道特殊工艺一样。网格的发展历程，除了需要解决特殊的传达方式与制作问题，还与平面设计师如何看待设计的发展过程有关。除此之外，网格还适用于帮助解决非常复杂的传达问题。

利用网格进行设计，其好处很简单：清晰明了，快捷高效，干净利索，连贯流畅。在开始其他工序之前，网格可以为版面设计提供比较系统的编排秩序，以便于分别处理不同类型的信息，让用户更便捷地搜索到需要的

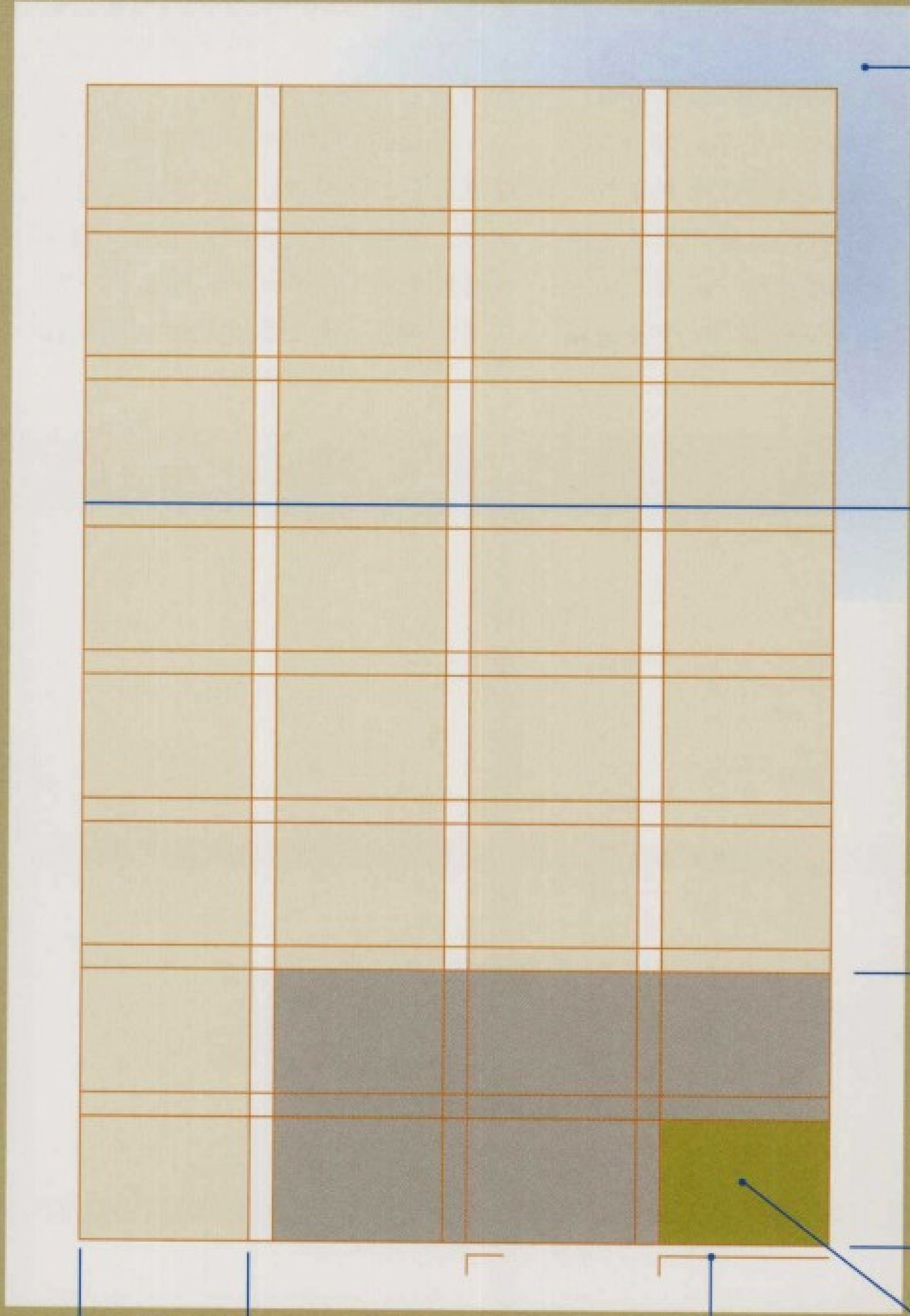




字体编排、图像以及平面元素，都是以打破四栏结构的方式进行编排。网格结构在素材中既有整体性，又具备灵活性，这有助于容纳各式各样的大量混合内容，让设计师能够采用多种变化的方式来进行编排，页码的次序不再单调乏味。编排所形成的负空间、字体，体现出相互之间的联系，是由于它们都是按照同样的比例进行编排的。

LSD，西班牙

内容。利用网格，可以让设计师在非常有限的时间内编排大量的信息，因为在建构网格结构的过程中，许多设计思路就已经得到妥善的安排处理。网格，还能让许多个体的设计师能够在同一项目或者相关的系列项目中进行同时合作，而不必伤及各步骤之间已经确立的视觉特点。



白边是环绕版面边缘与版心内容之间的负空间，它对字体与图像排版的有效区域起到界定的作用。需要反复推敲白边的比例大小，以便于在构图范围内设置一切张力。白边既可以吸引注意力，也可以放松眼睛，甚至还能安排次要信息。

流程线是将空间分隔为横向区域的参考对齐线。流程线便于引导眼睛扫视版面，也可以用于为文字或图像增加额外的驻点与起点。版面上可以只有一条流程线，也可以有数根。如果存在着多根流程线，在相同的间隔中，以一定的比例，可以将页面从顶端到底部进行多次分割，形成成行的秩序，与竖列相互交叉。

空间区是由数组单元组成的独立区域。每个区域都具有展示信息的特殊作用。例如，一个横向的区域可以专门留给安排图像，而图像下方的区域则可以安排一系列的文字栏目。

栏是字体的纵向排列，在两侧白边之间，形成数个分隔部分。版面上可以存在不同数目的栏。有时，这些栏的宽度整齐划一，有时宽度却不统一，这与特殊的信息布局有关。图示中的版面为宽度相等的四栏。

标线是位置指示线，用于附属的文字或者经常出现的文字，例如栏外标题、章节标题、页码，或者在版面中固定在一个位置的任何其他元素。

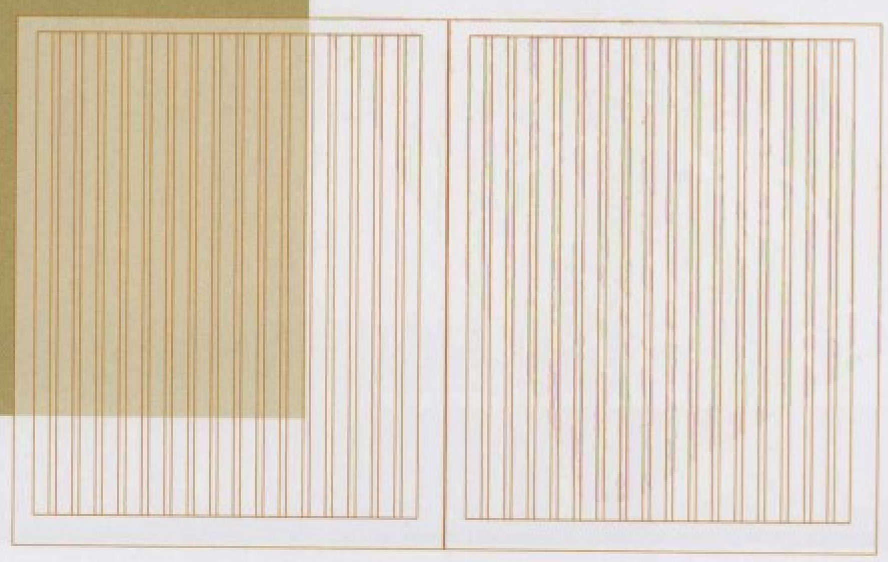
单元是独立的空间单位，由形成整个版面行列的规则间隔，经过分割而成。

网格分析 一个网格由一组线条明确的队列关系组成，它作为整个版面的参考线，用于安排各种各样的版面元素。无论网格有多么复杂，每个网格都包含相同的基本部分。这些基本部分可以根据需要进行组合，或者根据设计师自己的意愿在整体结构中予以忽略。组成部分的比例大小，同样取决于设计师的需要。例如，示例中的图书是以17栏网格进行建构，这有利于解决几个问题：连续文字与标题的最佳栏宽，最左侧的静态导览系统，标题宽度与示意图之间的均匀比例，灵活安排相关人员设计版块的尺寸大小等。文字的篇幅、示意图的宽度都需要占据从左至右排列的多个栏，此时，位置的编排就要求具有灵活性，而且整个版面都不能再安排流程线。



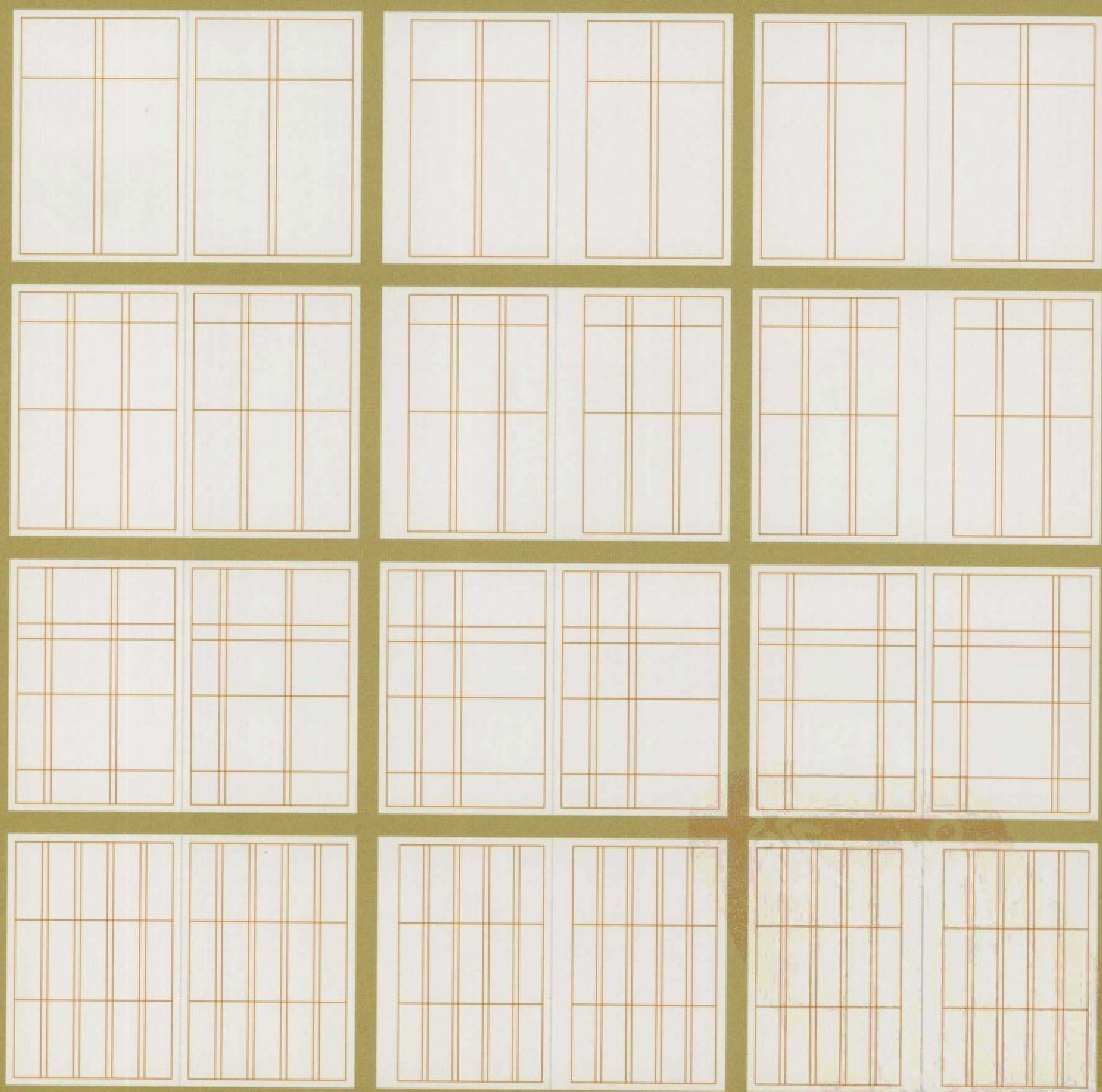
在此网页设计中的三栏网格，以一个清晰的层次关系区分不同的内容，用户可以很方便地浏览访问。左栏专门留给品牌和图像；第二栏与第三栏的上部，界定了一块空间区，这里分别包含有主要的一级浏览项目和弹出的二级浏览项目。文字的色彩变化，突出了用户在浏览分层上的定位。第二栏和第三栏的下面部分划分出第二块空间区，这里包含着主要的文字内容。

C. Harvey Graphic Design，美国



栏的网格 断断续续的信息，需要组织整理成为竖列的文字栏。文字栏，既可以是互相依赖的长篇连续文字，也可以是独立存在的小块文字，还可以是风格转变后形成更宽的文字栏，因此，文字栏的网格非常灵活多变。例如，某些栏专用于连续的文字和大幅的图像，而图像的文字说明则安排在相邻的栏中。这样的编排，以一种直观的关系，清清楚楚地把文字说明与主要素材分隔开来。

正如前面所强调，栏宽取决于连续性文字的字号大小。如果栏宽过于短窄，就会产生过多的连字符，而且很难形成统一的不对齐效果。另一种极端的情况，则是栏太宽，致使读者



设计师所使用的栏数，主要根据版面的大小和内容的复杂程度而定。流程线从页面的顶部开始，逐步确定水平方向的对齐效果。在栏网格内，设计师可以相当灵活地编排字体和图像素材。在设计印刷出版物之时，两栏网格和三栏网格是最常用的网格，它们既可以编排跨越数栏的字体，也可以组合不同的图像，或者用颜色区分不同的栏。不管栏数如何，都需要考虑版心与白边是否对称的问题，如第四行图例所示。

视觉逻辑编排
建构页面秩序
直觉的编排方式
组合字体与图像
排版系统

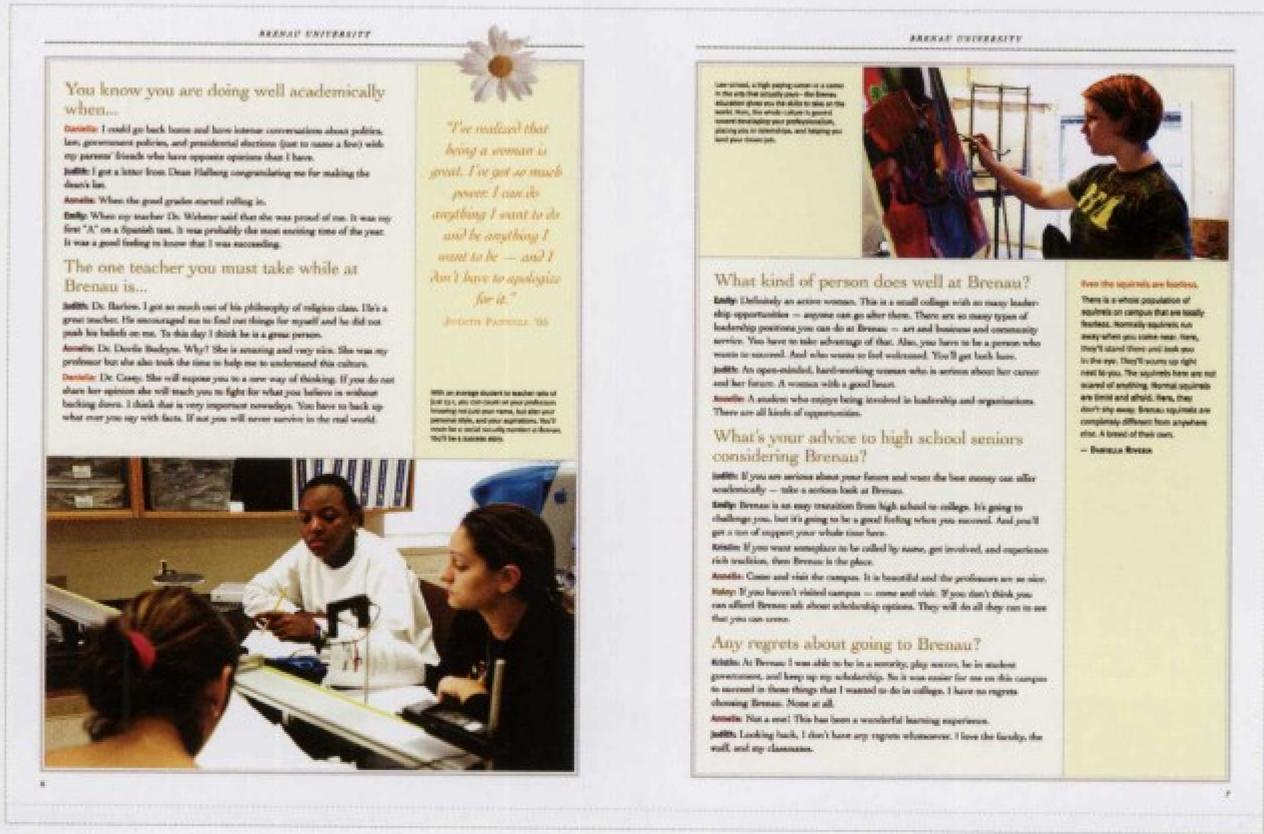
难以找到连续性的字行的开头。研究字号、间隔和空间的不同效果，设计师能够找到恰当的栏宽。一般来说，栏与栏之间的间隔如果是X，那么，白边往往就需要是栏间距离的两倍，亦即2X。白边大于栏间距离，会把视线引向版心之内，减弱栏边与版心边缘的紧张程度。但是，这只是一种简单的参考，实际上，设计师可以随意调整栏宽与白边之间的比例关系，以视觉感到合适为宜。

在栏的网格中，还存在着次级的结构，即流程线问题：垂直的栏距，让设计师可以调整版面上非常规的文字或者图像间隔，形成贯穿版心的条条块块。悬挂参考线也是一种流程线，它界定了从版心顶部往下的垂直距离。文字往往是从版心顶部开始编排的。靠近页面顶部的流程线，能够给连续的眉头、页码或者章节划分符等元素确定准确的位置。附加的流程线，可以标出不同的区域，标明图像、不同类型的连续并行的文字（如年表、补充特写或者标注）。



根据文字的需要，还根据每种文字类型的重要程度、视觉阅读的舒适程度，图示中的三栏网格，可用于分隔分成层次的信息元素。

Robert Rytter & Associates，美国



在两个不同的页面中，设计师以不同的方式利用了四栏网格。左侧的版面，栏宽比较大，包含的文字也比较多，因此它占据了两个栏的宽度。右侧的版面，文字比较短窄，只占据一个栏的宽度，但是图像可以占据一个栏宽或者多个栏宽。

Barbara Ferguson，美国

单元网格 极其复杂的设计项目，更需要精确的操控能力，在这种情况下，单元网格是最有效的选择。一个单元网格，实质上就是带有许多横向流程线的栏网格，水平的流程线将栏划分为不同的行，形成基本的小格子，这就成为单元。每个单元都能界定一小块信息的空间。

将单元进行分组组合，组合后所界定的区域被称为空间区。可以为空间区指定特殊的功能。在网格内，可以支配的程度取决于单元的大小。

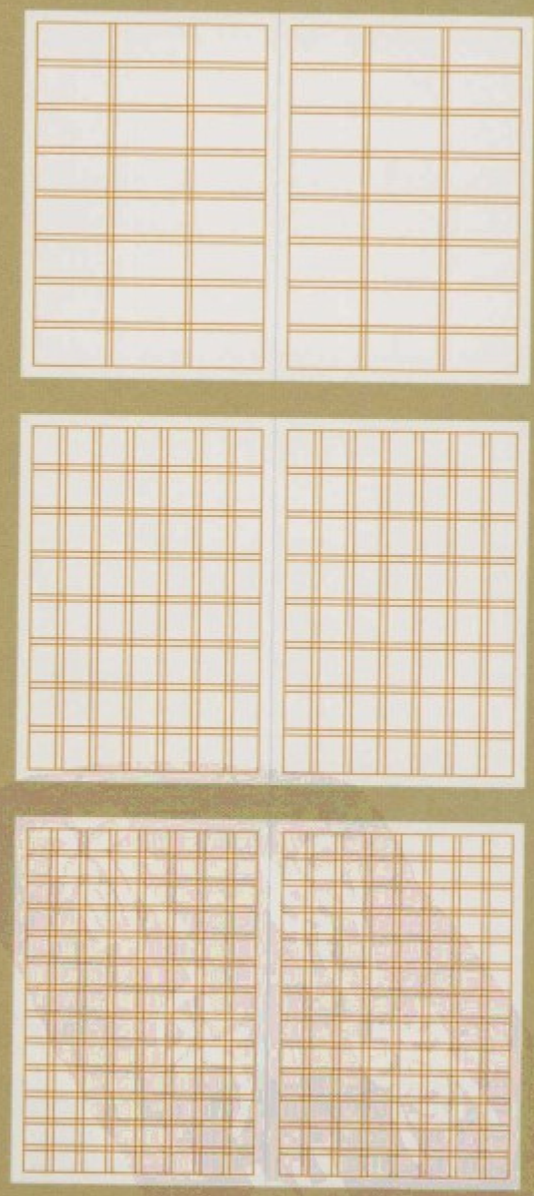
单元越小，灵活性越强，精细程度也就越高。但是，划分太多太细的单元，也会造成混乱与累赘。单元网格同样适合于设计编排表格式的信息。单元的精确重复，有助于将表格进行标准化处理，让表格与文字、图像素材组合起来。

单元网格除了在实际应用之外，还能建构理念的审美效果。在上世纪50年代至80年代之间，单元网格就曾经与理想的社会秩序和政治秩序联系起来。这些理想化的思想，有着包豪

大多数的报纸，包括图例中的丹麦报纸，都是建构在简洁的单元网格之上的。这种网格可以快捷灵活地更改信息内容的编排方式。一般都是将文字编排到多个栏的宽度之中，这种排法主要是依据故事内容的大小规模和重要程度而定。可以在页面底部的负空间中找到下面部分的栏宽，即位于左侧的段落文字与方形插图之间的距离。单元的高度由刊头的高度来确定。在下半部分版面的不同编排中，注意观察，单元的比例关系是如何反复出现的。

E-Types，丹麦





图例中各式各样的单元网格结构，展示了不同的比例关系和精确程度。单元数目越多，版面编排就显得越精密；但是，过多的单元反而是累赘。单元数量与单元应力的变化，可以给字体编排、图像内容带来不同种类的表现形式。

视觉逻辑编排

建构页面秩序

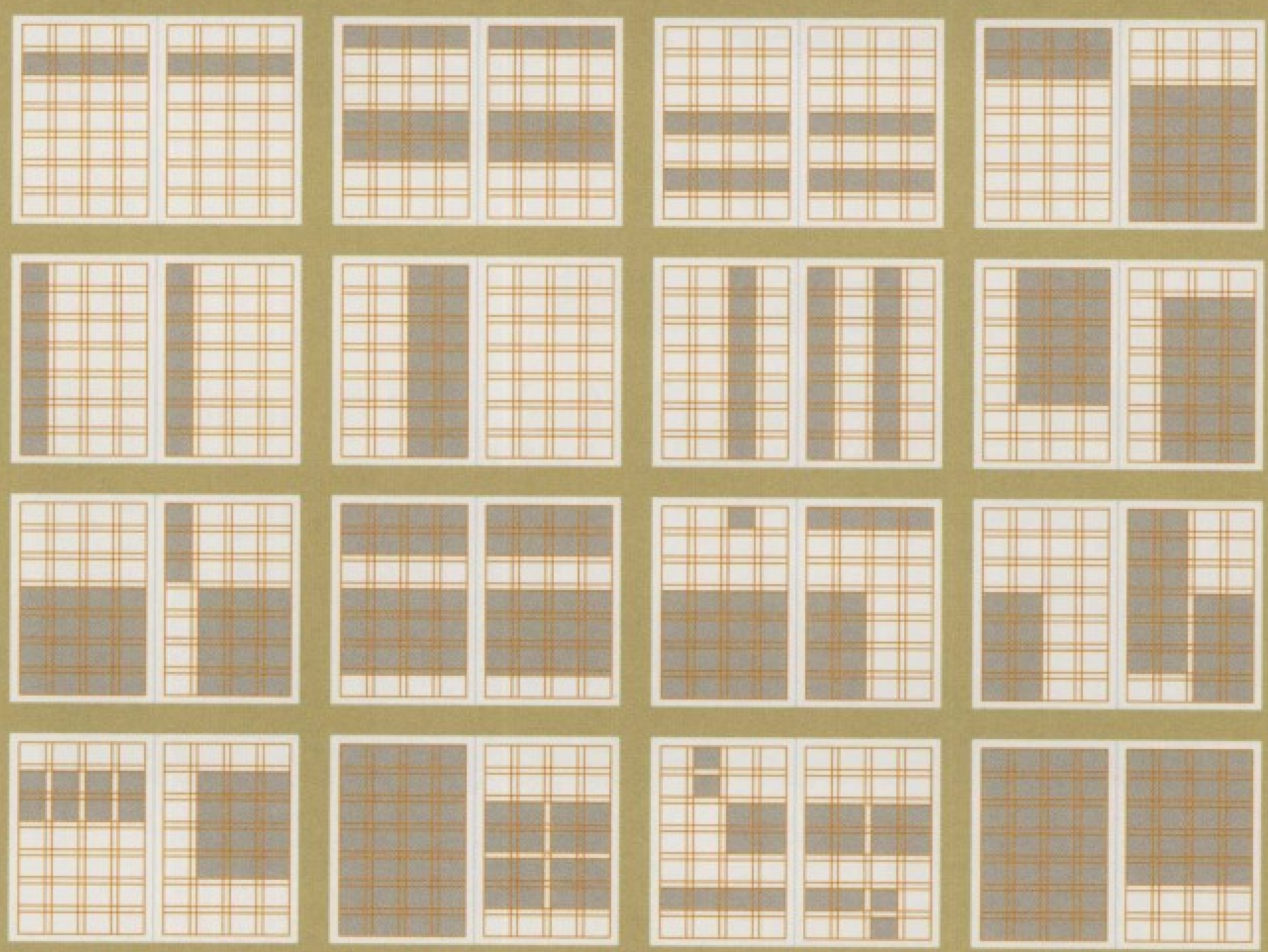
直觉的编排方式

组合字体与图像

排版系统

斯和瑞士国际风格两者的理性主义思想的根源，崇尚客观性、秩序性和明晰性。拥护这种理想的设计师，有时候还借用单元网格，传播额外的意义。

设计师如何确定单元的比例关系？单元可以是指定大小尺寸的基本文本的一个平均段落的宽度和长度。单元在比例关系上可以是垂直关系，也可以是水平关系。其中的确定因素，要么与所需要编排的图像类型有关，要么与设计师感觉合适的期望张力有关。在考虑单元以及分隔单元的间隔时，同时也需要考虑单元与白边的比例关系。单元网格往往用于协调各式各样的出版印刷系统。如果设计师有机会在一个系统内考虑编排所有的设计素材，版式就是单元的产物，反之亦然。调整版式与单元相互之间的比例关系，设计师能够同时协调好多个版式，确保以最经济的方式进行版面设计。



图例的单元网格，列举了编排内容与比例关系的多种可能性。多个单元，组合成为编排图像的区域（灰调区域），除了确保文字的统一性之外，还保证形成丰富多彩的变化样式。



六栏的单元网格，利于组合不同大小的文字与图像，形成对比与变化的效果，而无需破坏直条版块之间比例关系的协调性与统一性。

Clemens Theobert Schedler，奥地利





这本书组合使用两种截然相反的网格，在文字区域与图像区域制造冲突。图像的大小变化，就像镜头的推拉手法，与文字形成交叉重叠，得到一种拼贴效果，在总的艺术效果上，感觉比较张扬，比较直观。

Coma，荷兰



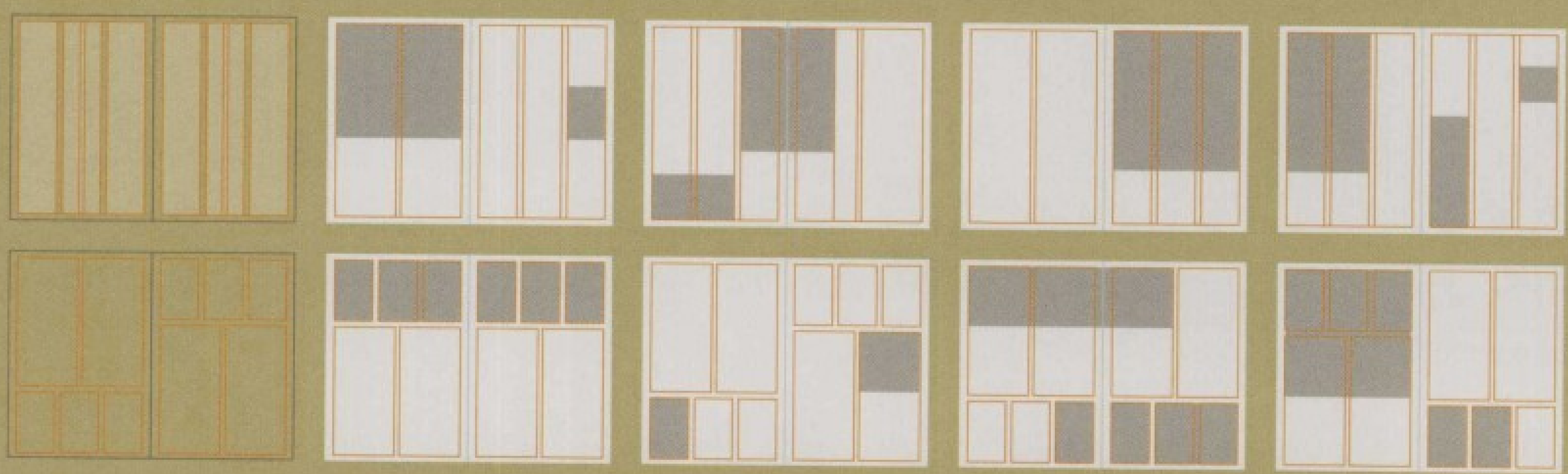


网格混排与组合 根据出版物的复杂程度，设计师可能发现，他需要利用多个网格来组织内容，有的是在章节内使用，有的是在单个跨页的版面上操作。

同时运用数个网格，可以得到多种编排方式。第一种方式，网格的间隔又多又精确，可以构建传达特殊信息的主要框架。例如，某页面一个20栏的网格，可用于编排5栏、4栏、2栏的内容，甚至是编排某些特殊章节中3栏的内容，为文字说明留下较大的白边。在这种方法中，所有的栏宽都设置为同一种比例关系。不同的栏宽中的文字，与图像形成比例关系，这样的图文比例关系也是非常明显的。

另一种方式，是在不同版面上简单地使用2种、3种，或者多种不同的网格。这些网格的白边相等，但网格彼此之间的关系相对随意自由一些。网格的交替变换比较突出，因为它们的比例大小互不相关。各版面虽然运用不同的网格，但是，利用视觉逻辑关系，最终还是能够清清楚楚地区分不同的内容章节或者字体。

第三种方式，则是在单个页面上组合使用不同的网格，而且要将这些网格分配到不同的区域。例如，如果主要文字或主要图像在页面上部三分之二的地方占据3栏的网格，而位于页面下部三分之一的部分，就可能是一个5栏网格，以安排说明文字或者其他次级内容。



利用组合的网格，给出版物制造某种节律。由于网格需要适应不同的信息变化，因此，每个网格出现的节律，都会成为作品的节奏与风格必不可少的部分。见图示，这既有跨页情形，2栏与3栏网格交替使用；也有单页的组合网格，2栏与3栏两种栏网格结构从上到下交替出现。灰色区域，标示出每种网格结构中图像可能出现的位置。



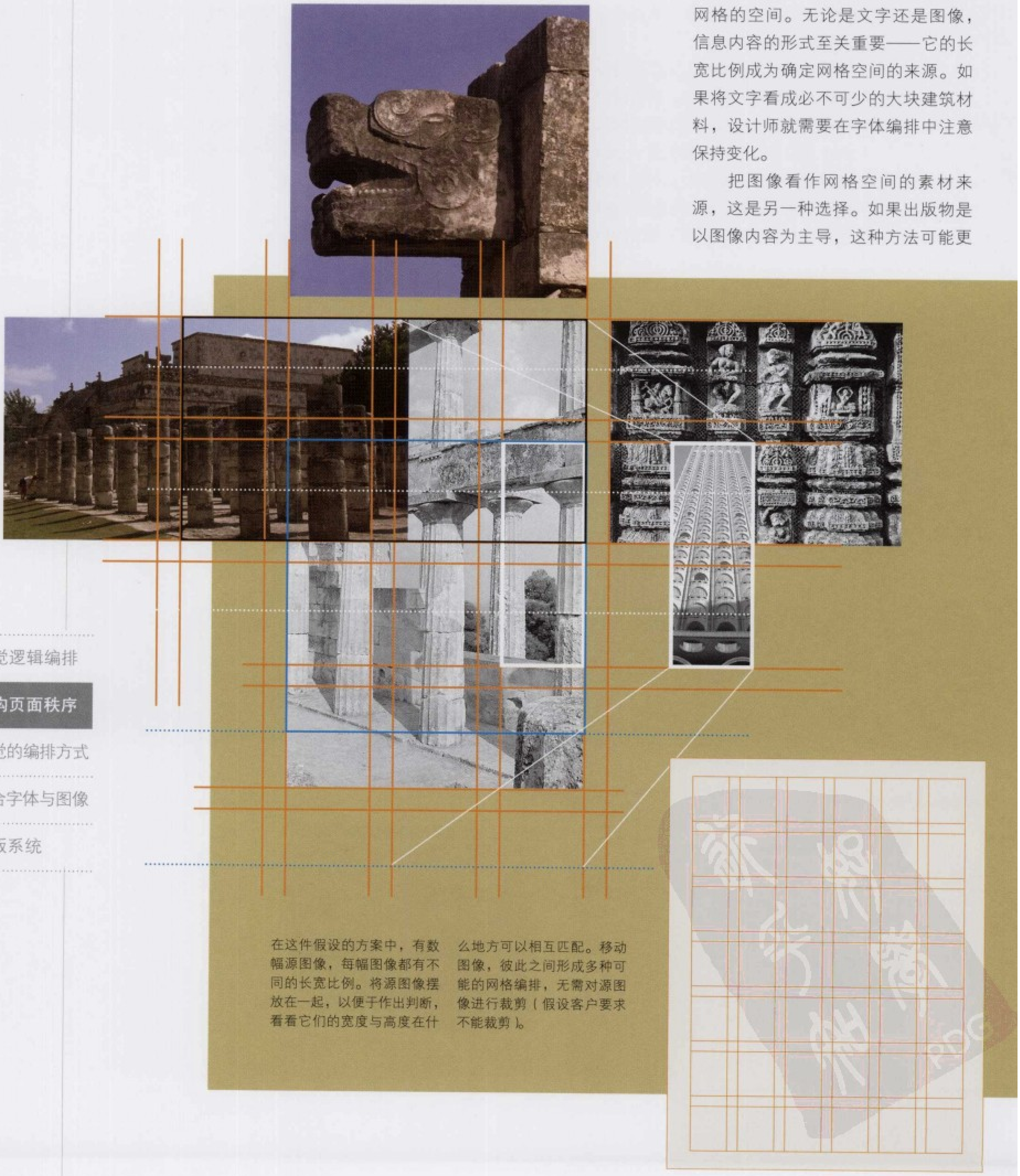


图例的网页设计组合了多种网格。每种网格都用于特殊的区域，组织特殊的内容信息和浏览导向，而不是把所有的材料都堆砌到一个乱糟糟的网格上。

Studio Blue，美国

网格的建构 为出版物建构合适的网格，涉及到如何评价信息内容的形式与容量，而不是随心所欲地安排网格的空间。无论是文字还是图像，信息内容的形式至关重要——它的长宽比例成为确定网格空间的来源。如果将文字看成必不可少的大块建筑材料，设计师就需要在字体编排中注意保持变化。

把图像看作网格空间的素材来源，这是另一种选择。如果出版物是以图像内容为主导，这种方法可能更

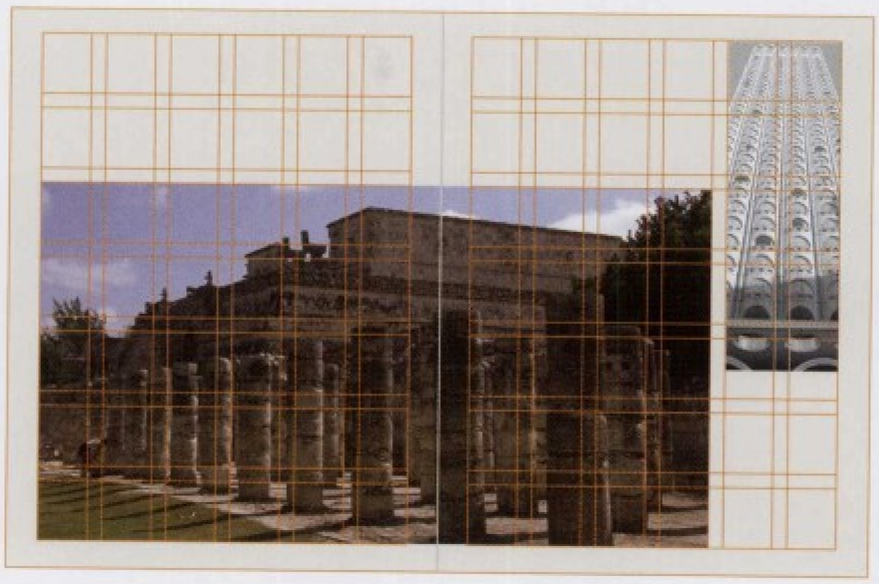


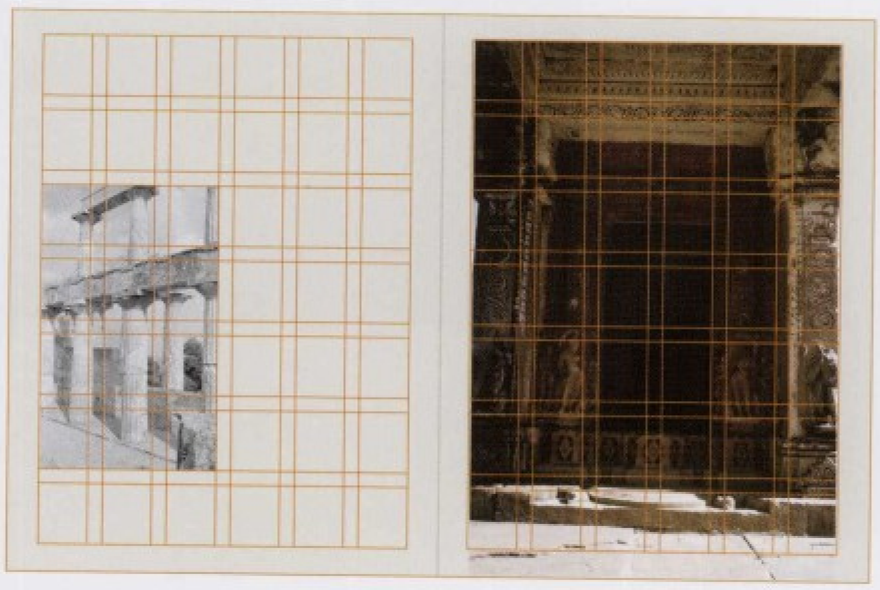
在这件假设的方案中，有数幅源图像，每幅图像都有不同的长宽比例。将源图像摆放在一起，以便于作出判断，看看它们的宽度与高度在什么地方可以相互匹配。移动图像，彼此之间形成多种可能的网格编排，无需对源图像进行裁剪（假设客户要求不能裁剪）。

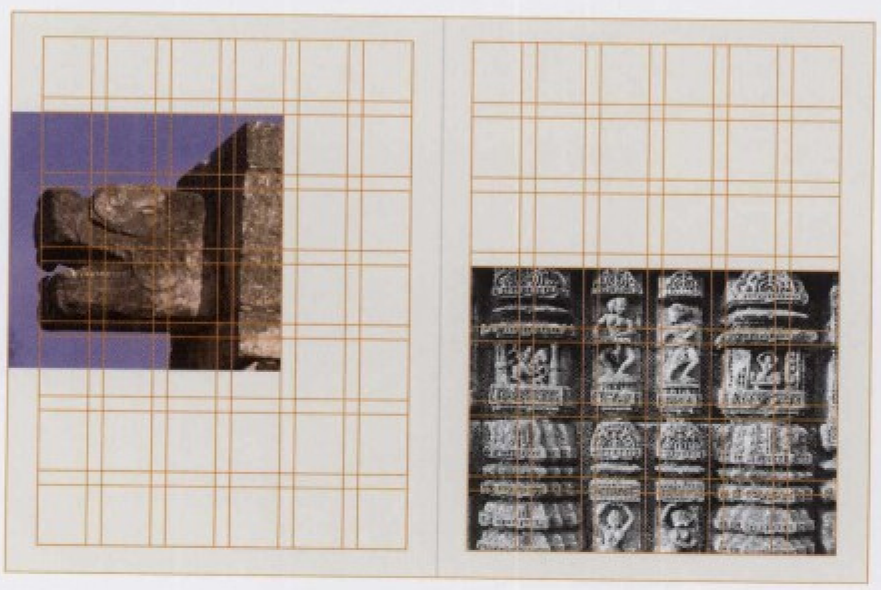
为适用。倘若知道图像的长宽比例，就能确定栏和单元的大小。两种方法的结果，都是根据内容的传达需要自然而然地生成页面结构，表现出空间有机、统一的整体感觉。

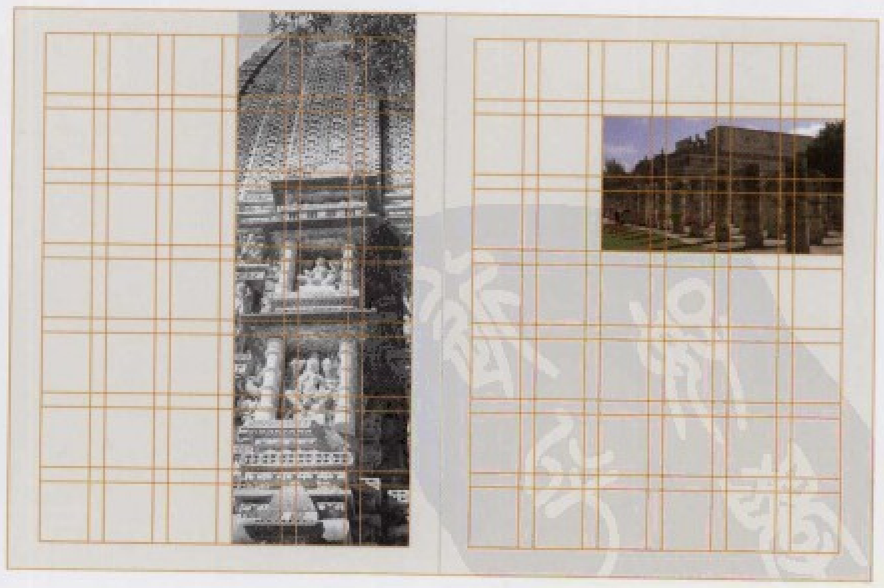
由图像确定网格 网格，可以由图像的内容通过长宽比例的各种对比来界定。以图像的常见宽度与高度、对齐形式为出发点，设计师可以设想图像在方形版式、垂直版式或者水平版式中的变化情况。接下来，设计师就要决定，如何根据图像之间的大小关系来进行排版：图像是按彼此之间的大小关系来编排，还是以任意的大小来排列？如果所有的图像都固定在指定的流程线上，由于图像的高度各不相同，设计师就需要进行缩小或者拉大处理，以便于图像下面的文字或者其他元素能跟上图像的调整。

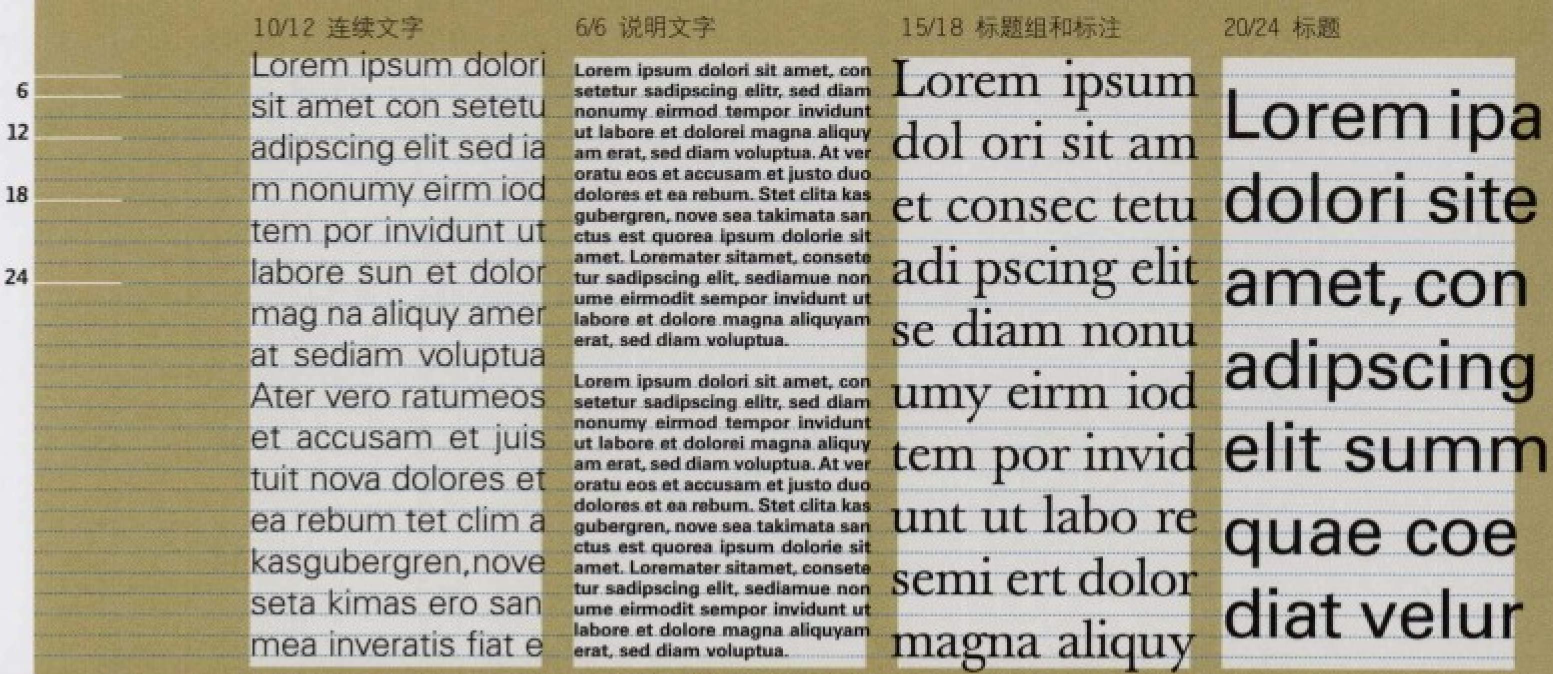
根据主要的空间分割，根据所能掌控的编排逻辑关系，设计师就要给图像和它周围的文字建构一系列的间隔空间。当然，也有根据大小连续的图像来建构网格的。或许，设计师设想用某种特殊的方式编排图像：先安排出血，让图像布满整个页面，然后安排半个垂直的版面，插入图片，再设计一个三分之一出血。倘若真是这样编排的话，图像与版式之间的比例关系，就能形成一系列连续的间隔变化。



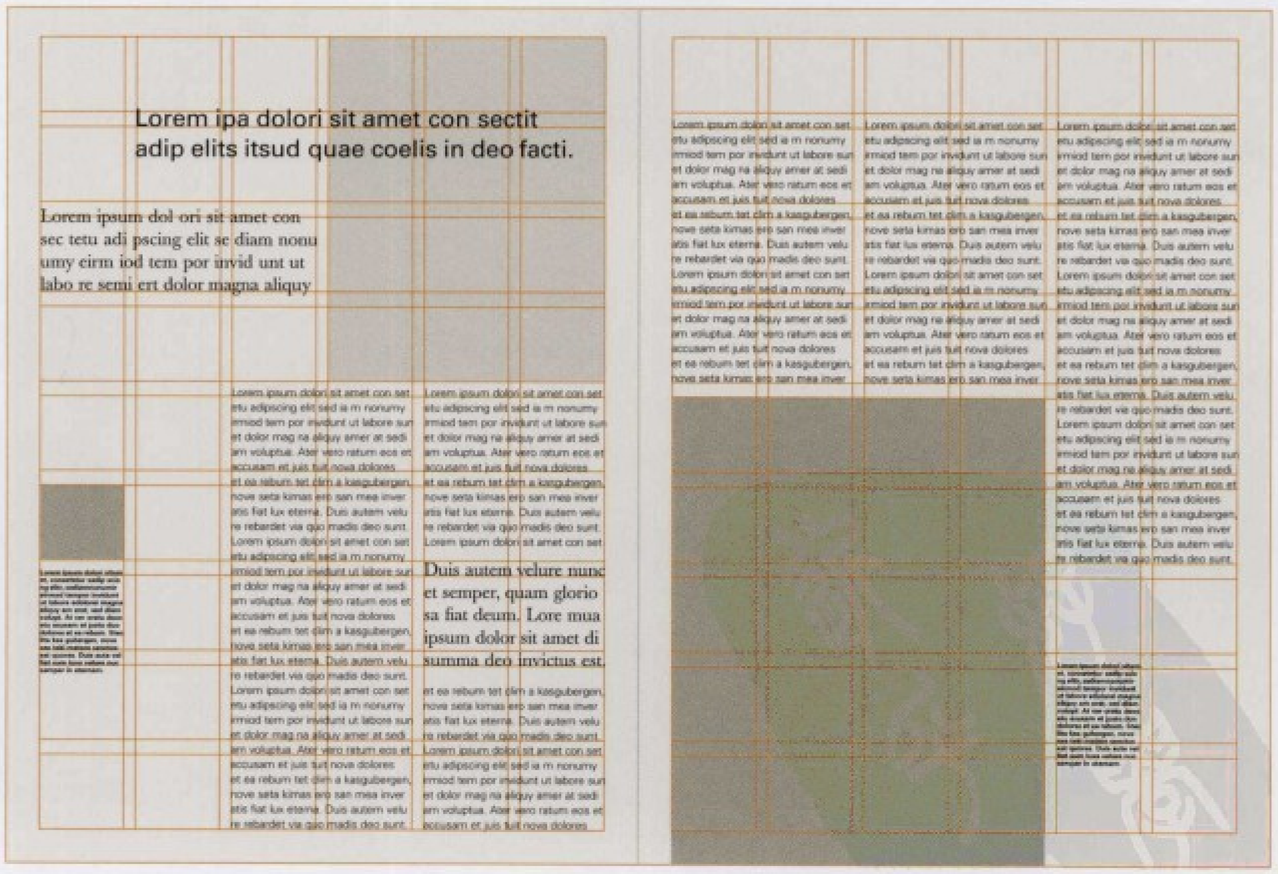


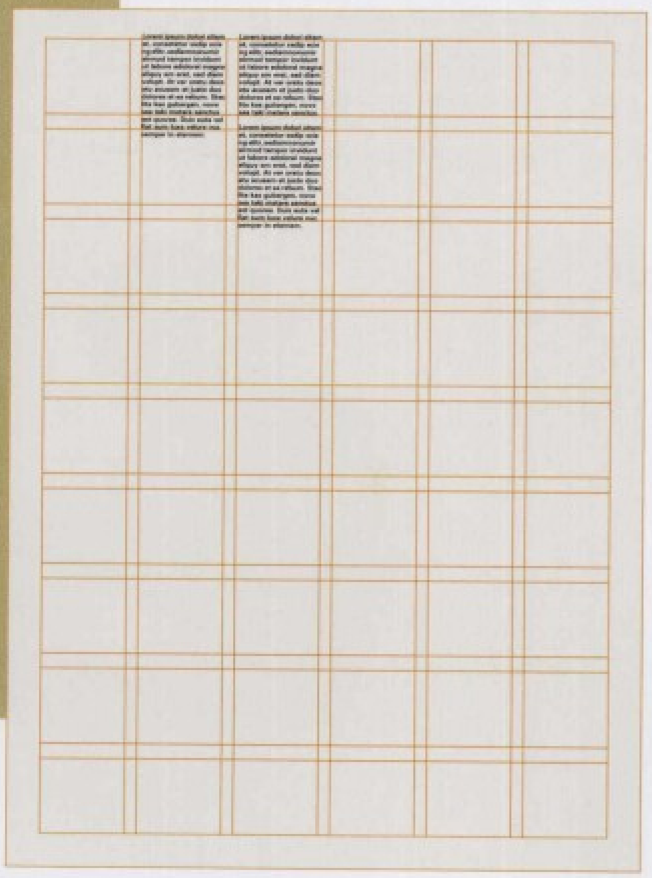






文字主体、标题组、标注、说明文字等部分的行距，会存在某些基于字体大小的比例关系。例如，文字的主体如果是10磅大小，设置行距就为12；说明文字如果是6磅，设置密排行距则为6；标题组如果是15磅，设置行距则为18。这些行距大小的数值关系都是6磅；字母元素都有着相同的上下基线，上下基线之间的高度，就非常准确地标明了单元的高度。图例使用的方式是：10线或者60磅的行距，确定了单元的高度；在说明文字的段落之间，行间空白的大小，要多敲一次换行回车键。栏则是由说明文字的视觉最适宽度来界定的。





由文字确定网格　设计师也需要从文字造型与体积的角度来处理网格问题。在出版物的编排中，大量的文字是一种至关重要的考虑因素。如果每一跨页都需要编排一定数量的文字，才能满足所指定的页码，设计师就需要对每个页面中安排字体的行数做到心中有数。这个变量虽然最终影响到栏宽与栏高，但是合理的设置是一个良好的开端。在指定的大小和版面上，文字编排的合理设置能够确定栏宽。在此基础上，设计师就可以尝试在单个页面上能够并排多少个栏。调整文字的字号、字宽、栏距，让设计师形成初步的结构，以保证通篇文字的最佳编排效果。从这个角度看，设计师需要估计白边的效果——包括天头、地脚、内白边、外白边——再判断主体周围是否还有足够的空间，让它不要触及版面的边缘。在同一批文字中，由于视觉合适的栏宽与编排效果有所出入，设计师在编排栏的时候，栏距之间或多或少有一点点误差，直到所有的栏结构都能稳稳当当地固定在页面上为止。



信息层次关系中字号的指定比例，两条基线之间行距最终的数学关系，这两者是设置这本小册子的网格的根据。其中，字号是根据信息分级系统中每个层次的信息的不同要求而定。将大字号元素与小字号元素中的基线进行对比，就会发现它们都有一个固定的基线，这说明网格既是单元化的，又是分栏的。

Loewy，英国

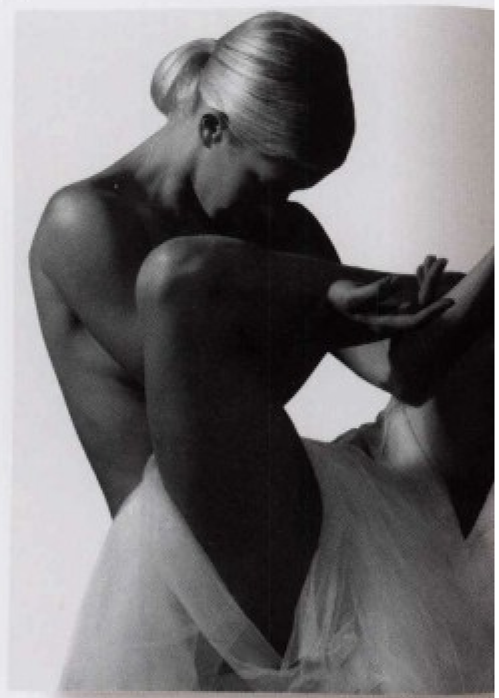
网格中栏的逻辑与节律 文字栏与负空间之间的相互影响，是需要利用网格表达清楚的至关重要的一个方面。文字栏上方的空间与下方的空间，在形成栏的节律中扮演着活跃的角色，因为它们彼此联系密切，贯穿整版页面，甚至横跨两个页码。设计师的有效选择，虽然无穷无尽，但是仍可以归纳为三种主要的类型：1.从页面的顶部到底部进行排列的文字栏；2. 垂直排列的文字栏，顶部或者底部对齐，另一端则不对齐；3. 顶部和底部同时对齐的文字栏。在印刷出版物中，每一种编排逻辑，都会对整版页面的节律产生戏剧性的影响，从严谨的几何排列，到大手笔的写意效果，始终都是根据底下的网格结构进行秩序安排的。

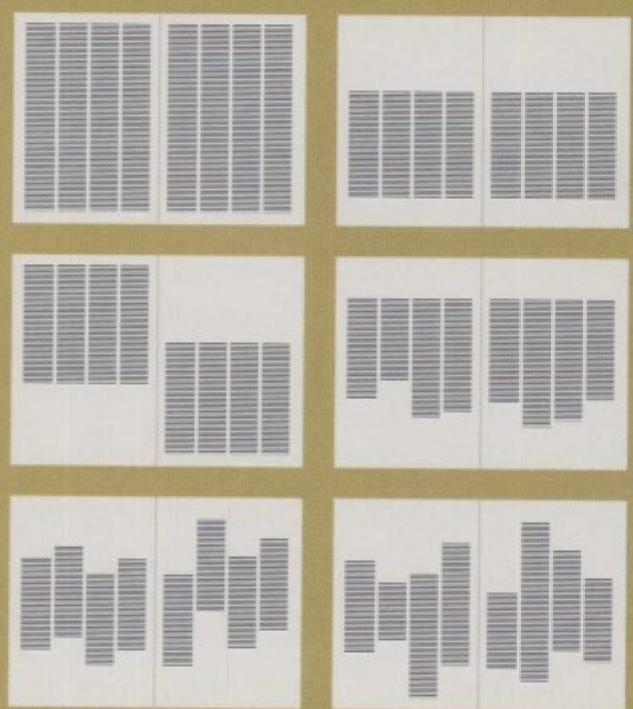
不同章节部分的文字栏，一旦改变编排逻辑，还可以得到另一种区分

A

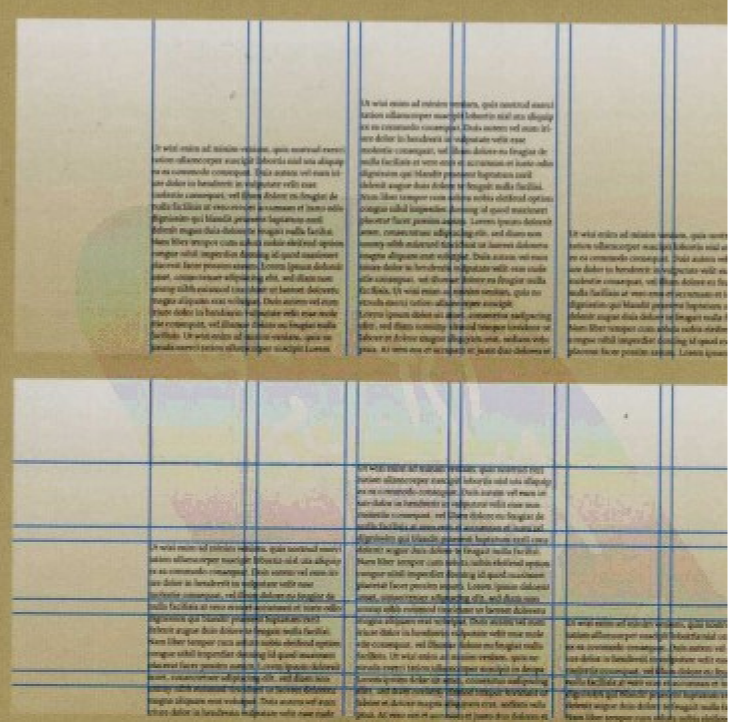


B





文字栏填满天头与地脚之间的空间，或者填满某个指定的单元，形成比较严格的文字几何条块。将文字栏悬挂于参考线上，这也是一种取得统一性的处理手法，它可以借助文字栏的不同长度来取得平衡的效果。不同参考线的文字栏，不同长度的文字栏，都为编排文字提供了最活跃、最灵活多变的手段，它们尤其适用于与图像相结合的图文组合方式。



需要明确的是，不仅文字栏的开头部分与结尾部分的高度都不同，而且还要考虑它们的节律问题。要同时顾及文字栏的开头部分与结尾部分；或者，根据文字栏中的流程线或单元的存在情况来确定编排方式。

信息区域的方法。但是，设计师必须小心翼翼地考虑这样的编排改变所产生的节律问题。在文字栏逻辑编排的变化中，某些规律或者体系必须清清楚楚地表明其中蕴含的意义；否则，观众只能是简单地感觉表面的变化，而无法洞察内含意义的改变。

在垂直分隔文字栏的时候，上下移动文字栏，或者把文字栏都挂在同一条参考线再往下拉出不同的长度，就要考虑文字栏之间的分隔空间，以及各行文字之间的关系。

将分组的文字栏进行对齐处理，段落之间没有断裂（或者对相同的间隔都采用硬回车），文字栏的底线就可以对齐。而其他的任何情况，文字栏的底线都不能对齐。

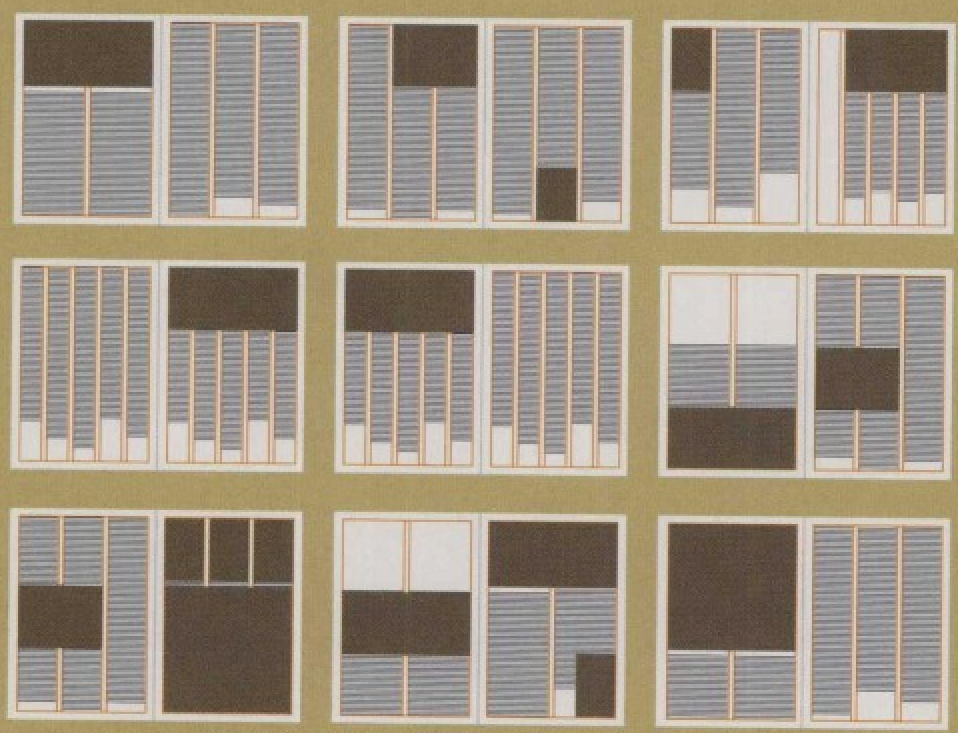
将文字栏悬挂在参考线上，除非是不同的段落，文字栏之间的文字一般都是对齐的。由于悬挂在参考线上的文字栏会有不同的长度，这种悬挂的效果让人感觉比较舒适。但是，在跨页版面中，文字栏首尾对齐，如果段落的空间再加入不规则的线，问题就会产生：位于地脚的文字的线明显地往下掉。

C



图例为某画册的一系列跨页版面。文字栏的位置高低各不同，栏的长度也是根据需要而定，与摄影照片形成韵律，互相烘托。注意观察，图A中各文字栏都是采用向下拉的编排方式。在图B中，最右侧也是下拉式文字栏，段落之间还留有空白。这组文字栏都像是从单元的顶部开始往下拉。在最后的图C示例中，这样的编排构思得到进一步的应用。图C的数字6与图A的数字2齐行，而数字8的位置则与图B中第一栏的末端相对应。

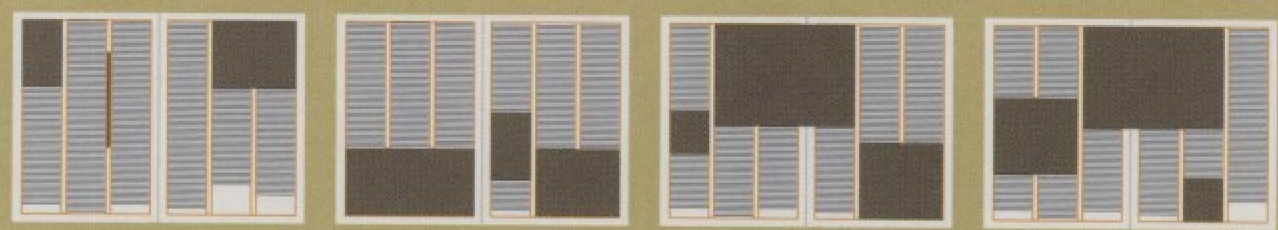
Frost Design，澳大利亚



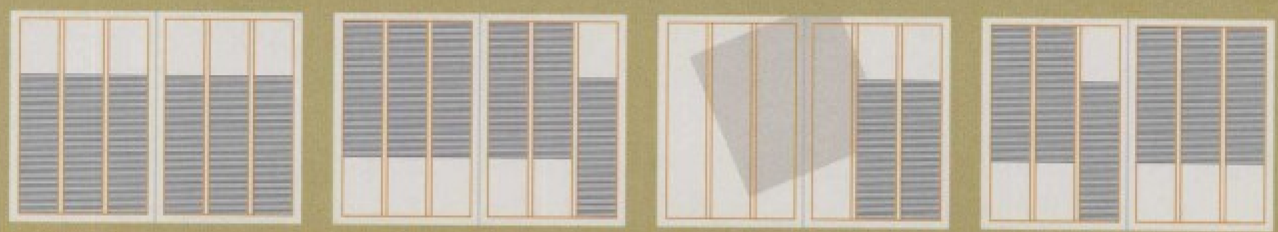
跨越数个文字栏的网格结构，清晰地表现了素材内容。整个结构都运用了相同的编排逻辑，使版面的整体节律，除了体现出丰富多彩的特点之外，还保持着某种统一性。

变化与破格　待到一切问题都解决之后，网格就会真正发挥作用。除非设计师能另辟蹊径，能够超越由网格结构所带来的统一性，否则他还是会利用网格，逐页保持观众的兴奋点，形成具有动感效果的视觉叙事。

使用网格，最大的危险是受束缚于网格的框框条条。请记住，网格是看不见的参考线，存在于版面最底的一层；内容都是编排在版面之上的，要么是被严格限制在网格内，要么是超越网格而随意发挥。网格不是制造单调乏味的版面设计的罪魁祸首，但设计师却是。一旦给网格安排了合适位置，比较聪明的做法，就是将所有的设计素材，按一个跨页接一个跨页的方式，都分类罗列出来，看一看每个跨页能容纳多少内容。在印刷出版物的每个跨页中，小短文的故事板是非常有效的编排工具。在这一点上，设计师可以尝试改变在网格上的版面效果，根据节奏（即版面的节律），看一看结果如何。每一页都要看一看，设计元素如何与网格结构相互作用，



取得版面变化的一个简单技巧，是在一个跨页版面上将图像集中在顶部，接着，在随后的版面把图像集中在底部。有时候，将不同大小的图像都挤进一个跨页版面，在紧接着的跨页版面上不同的位置，再排上相同大小的图像，就可以马上得到在网格上产生运动的效果。



偶尔忽视严谨精确的网格，可以得到戏剧性的节奏效果和层次效果。示图就是这样一个例子，在非常严谨的网格结构中破格，达到出人意料的突出效果。页面的节奏，醒目的内容，都跳出了严谨精确的网格结构。



它们有没有视觉的编排逻辑？插图性元素是否可以在不同的跨页版面中相互交替使用？不同的跨页，图像的大小尺寸都有可能各不相同；文字与图像的比率关系，也可能会发生连续变化。甚至是，在某跨页将图像放到页面的顶部，而接下来的另一跨页则把图像放在底部，这样简单的编排变化，不仅能取得醒目的差异感，还能保持整体的统一性。

打破网格的局限，是设计必不可少的方法。有时候，是由于条件所限而需要打破网格局限，例如，信息内容必须编排在并不十分合适的特殊跨页版面中；有时候，则是因为从视觉上需要突出某些信息内容的特征，或者为读者制造某些惊奇的亮点。相对而言，在严谨精确的网格结构中，没必要多次打破网格的局限，或者，在打破局限时幅度没必要太大，否则都会削弱读者对网格统一性的感觉。打破网格结构的任何的特殊条目或者整体版式，都会非常引人注目。让某种元素从对齐的效果中凸显出来，破坏文字栏的稳定性，不仅马上就惹人眼目，而且还会把这种不稳定的元素推向信息层次体系中的顶端。这样一来，打破网格局限后的信息，反而成为版面中最重要的地方，因为它明显是游离于秩序之外的唯一成分。设计一份占两个页码的跨页版面，如果故意忽视出版物所固有的网格，其效果肯定令人印象深刻。设计师在决定采用如此具有戏剧性效果的时候，他所面临的问题，是将破格的版面整合到出版物整体的视觉编排逻辑中去：是什么因素使这页跨页的版面成为同一印刷品的亮点部分？一般来说，运用与其他版面的相同字体，以及相同颜色的字体设计，就可以取得整合的效果；但是，仅仅这样做，还不能将这页标新立异的跨页版面与其他版面统一起来，因为其他版面显然还是遵循着预设的网格结构。恰恰是在设计师打破原有网格结构的时候，设计师反而要在预设的网格结构中建立起某些相关的参考关系。例如，将之前的跨页版面中某种字体元素，延续性地编排到这页破格的跨页版面中。此外，设计师还需要考虑，在这页破格的版面之后，后面的页码需要回复到破格前的网格结构。假如紧跟着后面的页码仍然延续相同的破格内容，设计师在重新回到常规结构的时候，就需要添加少许破格元素，让读者自然联想到前面的破格版面上。



这批版面设计，选自数本相关的册子，都运用了相对简洁的栏结构。这种结构是作为不同页码之间变换不同的白边、图像和文字比例的一种手段。栏的数目较多，意味着可以在版面上随意移动信息内容的简单块面，但是，负空间的比例与内容中的对象都要保持统一的感觉。

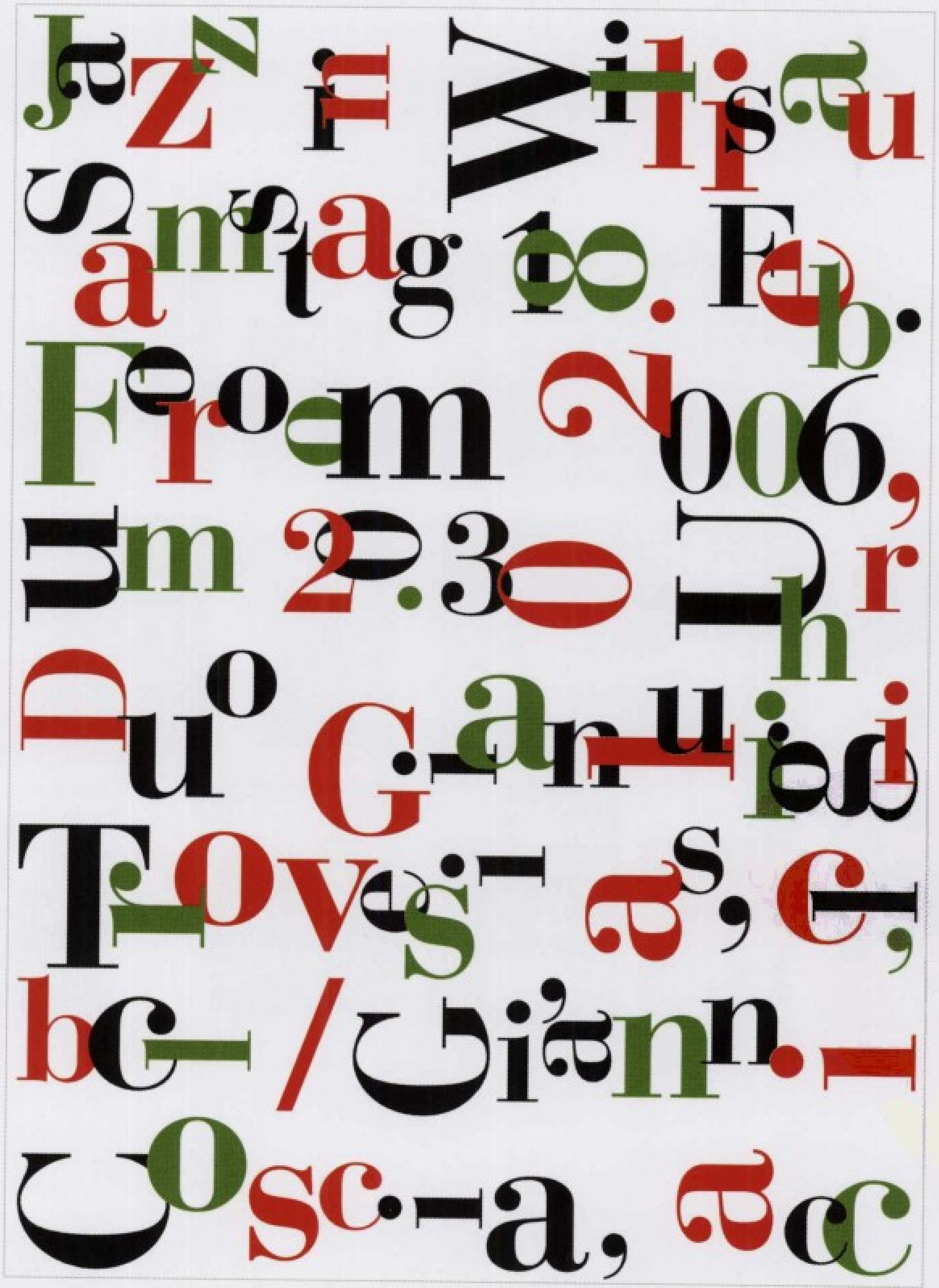
BBK Studio，美国

图示为带有网格的跨页版面，从左至右，对空白位置进行对比观察。对于栏的结构而言，虽然大多数的字体排版和图像内容都中规中矩，但仍有少数几个元素明显游离于网格结构之外，形成视觉的亮点和关注点。

Cobra，挪威

探索另类方法：非结构性设计法

字体排版与字体设计中的网格结构，目前已经成为设计方法的一部分内容。但是，就最近发展情况而言，设计界又出现了许许多多组织信息与图像的方法。是否需要网格的问题，已经让位于指定设计项目的内容性质的问题。有的时候，设计内容本身就存在着内部结构，这种结构是网格所无法理清的；有的时候，设计内容需要完全放弃结构，以便于在潜在观众中营造某



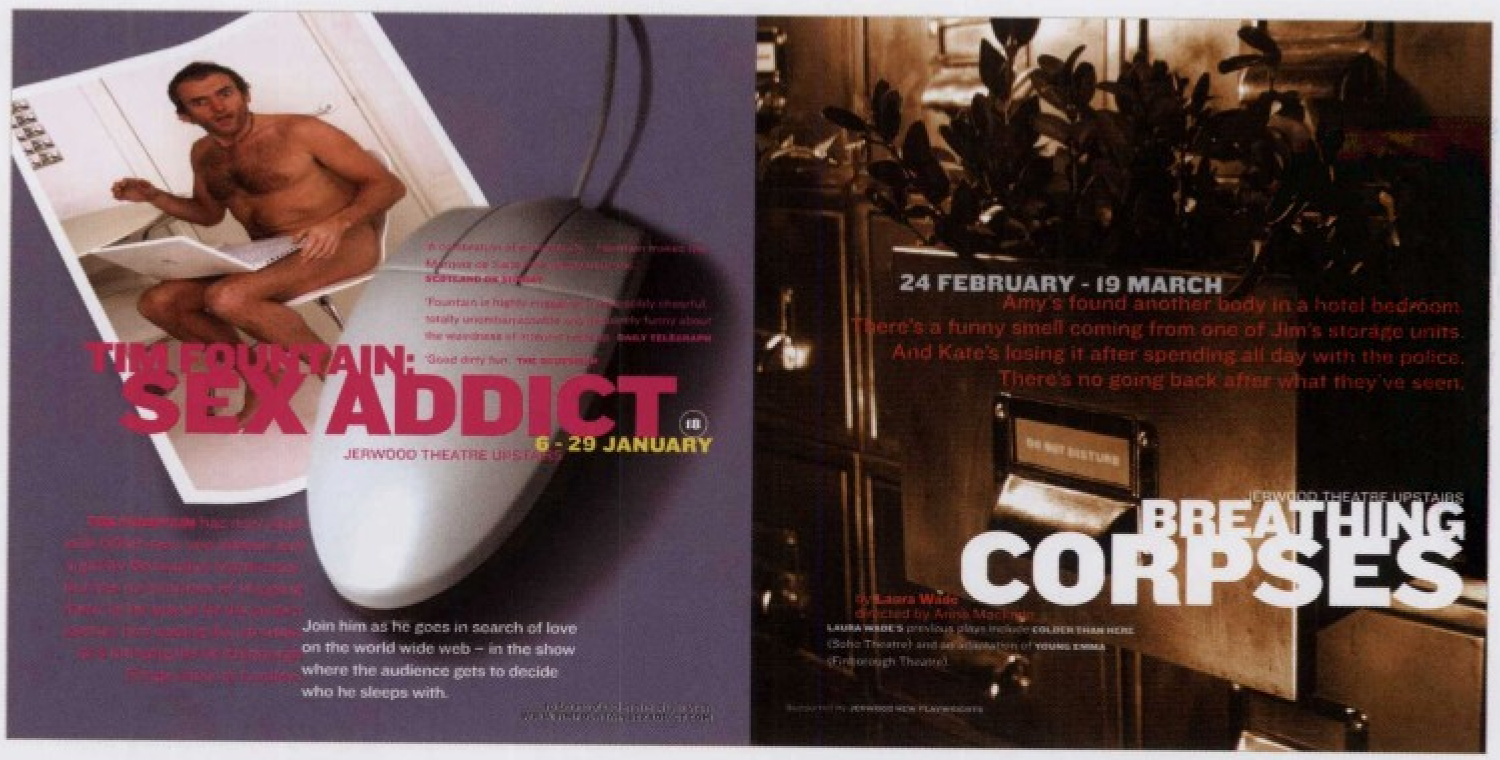
采用比较质朴的方式思考构成元素的视觉特点，凭借直观的感受，即兴发挥地组织海报的素材，形成几乎像拼贴一样的绘画效果。

Niklaus Troxler，瑞士

种特殊类型的情绪反应；有的时候，设计师仅仅需要把观众自身比较复杂的智力投入，构思成为设计作品的一部分，让观众在设计作品中自己进行体验。

随着时间的迁移，我们理解、消化信息的能力也变得更加强大、更有经验。来自电视、电影和互动数字媒体的信息的持续轰炸，使人们对信息形成某种期望，希望信息是以特殊方式表现出来。有人仅仅喜欢观看电视的新闻播报或者以真实场景为基础的纪实节目。在这类节目中，多种类型的描述方式——包括口头传播、影像、静止的画面和图标、移动字幕——相互交叉重叠，接连发生。这样的情形，可以理解为大家已经习惯于比较复杂的、精心安排的各种体验。设计师为了在这种视觉环境中进行竞争并脱颖而出，他们努力制造富有意义的视觉效果。对于组织、整理视觉的感受，设计师们探索出丰富多彩的新方法。





两件跨页的设计作品，均来自于戏剧表演季节的宣传册子。页面虽然以3×3个设计单元为基本结构，但是，设计单元的排列变动，迫使字体要适应新的排列方式。这种方法被称为解构，即先形成结构，然后再把结构拆散。

Research Studios，美国

网格解构 第一种方法，是将传统的网格进行分解，甚至分解成为非常简单的网格。设计师可以采用多种方法改变网格结构。在网格中，信息出现在常规的位置上，这个位置被标记为网格结构的接合点。设计师可以将主要区域“裁切”为数块，然后进行水平移动或者垂直移动。重要的是，当信息被移动到其他非常规的位置时，要观察版面上出现什么样的效果，也许会找到一种全新的文字联系方式，可以将不同类型的信息进行一起编排。如果文字的大小或者密度与编排的位置同时发生变化，被移动的信息就需要在其他信息的后面或者前面全部排完。





变化的栏与夸张的文字风格，使字体与图像相互协调。

Hyosook Kang，美国视觉艺术学院



栏与栏之间的轻微重叠，栏宽的变化，栏的旋转，一起构成动感效果，形成几何空间，引发对海报主题和历史背景的联想，变化样式没有重复，设计方案不落俗套。

Leonardo Sonnoli，意大利

这样的编排方式所导致的视觉混乱，可以理解为空间的超现实艺术，前景与后景是倒置的。而传统的网格结构在不同的方向上都是反复出现的，借助不同的参考轴线，可用于尝试更加具有动感的建筑空间效果。

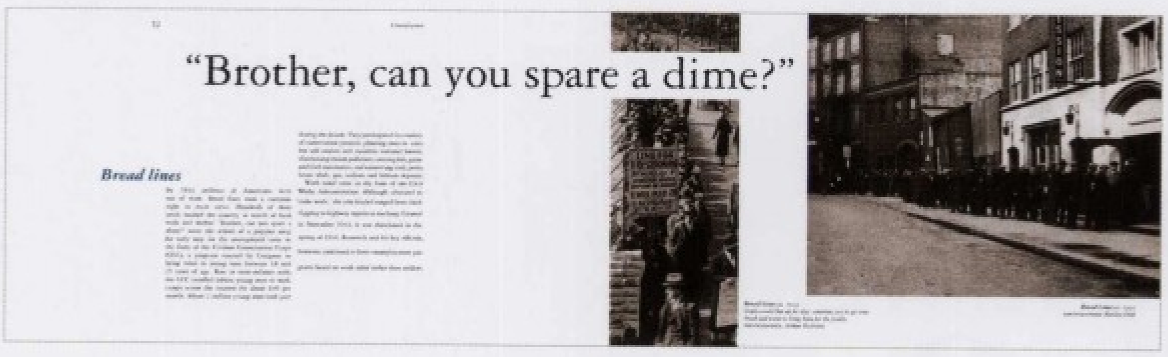
同样，网格的交叉重叠，既可以包括不同比例大小的单元，也可以是多个网格在不同角度彼此相连，或者层层叠叠，对层次造成空间性的、方向性的模糊，尤其是某些元素同时出现在两个层上的时候。



将网格的单元或者栏，进行移动或者分离，让它们相互重叠交叉。即使是连续性的信息（如连续的文章），都可以形成构成中“层”的感觉。不同的栏相互交叉重叠，产生一种通透的感觉，观众把这样的文字栏或者其他元素，看成是彼此“漂”在上面。







除了文本行距和图像大小的变化之外，不断变化的栏的宽度与空间间隔，也会解构传统的栏的网格，形成紧张、不适的空间冲突，在特殊的历史时期使人产生不确定的感觉。

Travis Simon，美国视觉艺术学院

在宾馆的客房内，采用非常俏皮的扭曲方式，从墙上“网格”解构字体元素，为客户营造饶有趣味的空间环境。

E-Types，丹麦









海报采用剪贴方式排版文字，既自然优美，又井然有序。

Sub Communication，加拿大



海报中所编排的字体素材比较随意质朴，证明设计师的注意力不在素材，而是在于几组紧张的对比关系，包括余疏对比、类聚、交叉覆盖、边缘到版心的距离，以及锐角与曲线的对比等。

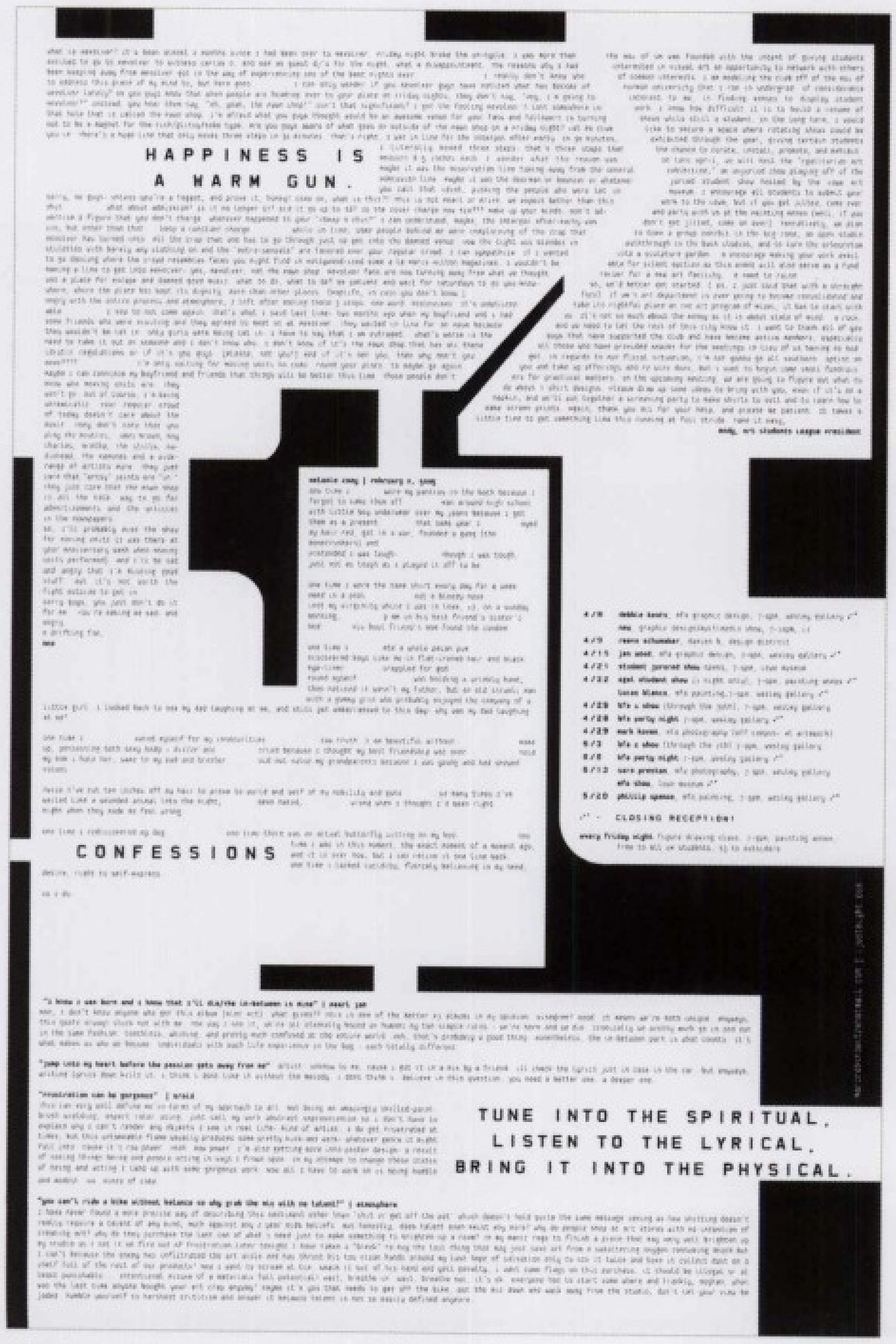
Cally Keo，美国奥伦治镇艺术学院

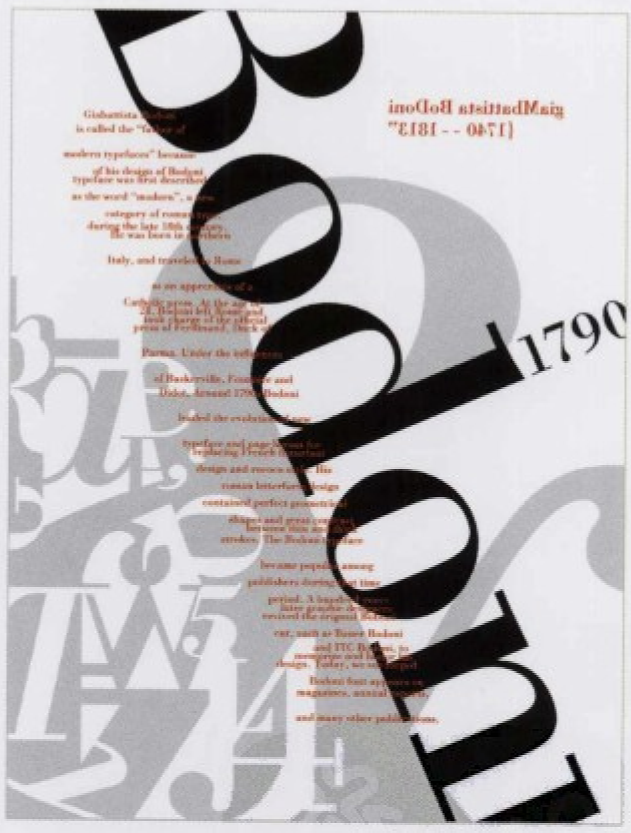
即兴发挥的视觉构成 这种视觉构成法绝非随机而为，而是形式上有目的、凭直觉的素材安排：在素材中窥见内在的视觉关系与对比关系，在此基础上再建立与观众的联系。有时候，设计师把这种方法当作设置网格过程中的一个步骤，但是，这种方法作为组织编排设计理念而单独使用时，却是相当的灵验。

这种视觉构成方法快捷而随意：设计师运用设计素材，更像是画家在画画一样，素材往跟前一放，就能迅速作判断，以最快的速度看到其中的各种关系。各种元素的不同视觉特点，一旦产生相互联系，设计师就可以判断出哪种特点是来自于最初选择的影响，就需要采用最适合视觉传达的方式进行调整，要么提升，要么舍弃。这种构成方法的内在活力，与拼贴有着密切的联系；它的即时性与直接性，可以用来吸引观众，为观众提供简单、易懂而又得以心里满足的体验。这种构成的结果是一种结构，它不仅依赖于视觉构成的紧张关系，还有这些紧张关系在空间内与信息层次体系的相互联系。

设计师除了围绕着正负形展开设计之外，还创造出包含文字元素的正负形的活动迷宫。图例中，多个形都借鉴了马路标志和建筑物的特性，却又像沉重的体积，移向开放的空间，纹理的相互冲突而造成支离破碎。

I Just Might，美国





在超大标题的笔画中，极端的比例变化与重量对比，对角排列的段落文字与背景元素，构成了前景、背景中动感十足的各种关系，形成了丰富多彩的多组对比。

Ko-Hsing Wang，美国奥伦治镇艺术学院

理念暗示与图片暗示 还有一种有趣的构成方式，是从设计内容的意义中获取视觉理念，并把意义安排到版面设计，作为一种随意的结构。这种结构可以是主题的幻觉表现，如波浪或者水面；也可以是一种理念，如童年回忆、历史事件、示意图等。

无论是什么理念来源，设计师都能组织合适的设计素材。例如，文字与图像可以像洪水中的物体，下沉到水里或者漂浮在水面。虽然没有使用网格，连续的构成仍然可以保持完整、统一，因为设计师胸有成竹。版面的白边，图像与文字的间隔，页面的相对高度，都可能不断地变化，但是这样的变化，已经具备与整个理念相关的可识别特征。

在具有连续性的设计项目中，如图书设计与展板设计，视觉元素总是彼此相连，就像是电影中的帧。图像可以在整个版面上移动，或者是每页的图像都在变化，均影响着后面的其他图像与文字。这种由外界刺激而引起的视觉的不随意运动，最简单的例子就是页码的连续，文字在空间上似乎是向前移动的，因为每次翻动页面，文字的比例都递增变化。利用时空的感官经验作为组织法则，可以成为一种有效的手段，唤起观众本能的、情感的反应。



在这组按季节排列的日历板，设计师利用抽象图像，表现每个季节的感觉与活力。字体编排并不仅仅停留在形式上，而且还有概念上的呼应，分别暗指下雨、落叶与降雪。

Hae Jin Lee，美国视觉艺术学院

在这本小折页中，齐行文字的版块结构，构成了图像模式，几乎是一目了然，无需多余的解释。

LSD，西班牙



视觉逻辑编排

建构页面秩序

直觉的编排方式

组合字体与图像

排版系统



字体的风格与字体的位置，都间接指向特殊的城市环境，形成旅行与经历的叙事。

Ear Say/WWW.Norton，美国

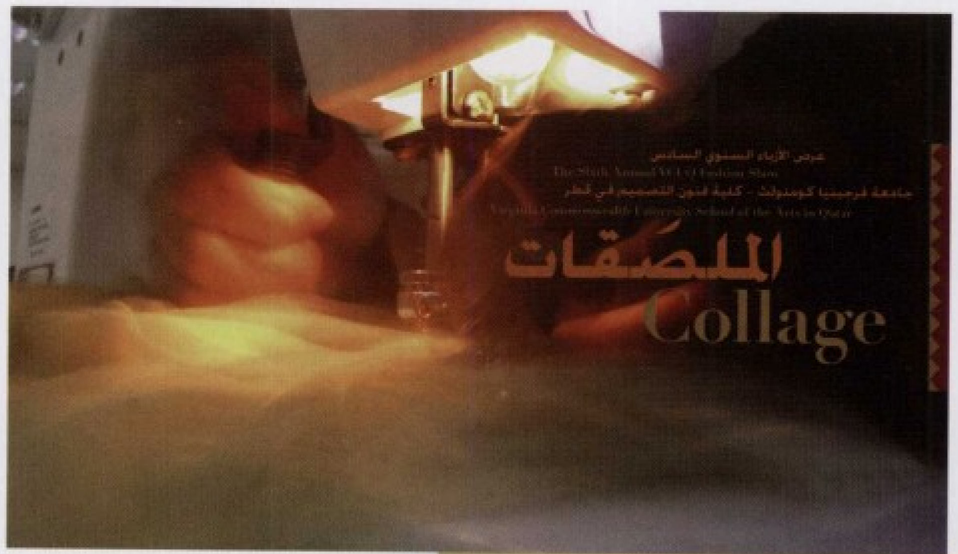


彩色纹理的面纱与朦胧透明的字体，分别以两个方向进行排列，使人联想起阿拉伯文化中的面纱，而与西方阅读方式相反的语言阅读方向，则形成了参照效果。

Leonardo Sonnoli，意大利

文字与图片的视觉关系 对于许多设计师来说，让字体与图像互相产生影响，却带来严重的问题。字体与图像之间的糟糕组合，会使设计师陷入两种困境：第一种困境，是字体与它周围的图像没有共同语言，或者根本就是与图像区域剥离开来；第二种困境，字体设计在组合中太过抢眼，反而成为不合理的块面与肌理。

图像由明暗关系、线条运动、线条粗细、轮廓线、开放空间、闭合空间等元素组成，这些元素以某种特殊的方式进行编排。字体具有同样的特征，也包含有明暗关系、线条造型、体积造型、开放空间、闭合空间、轮廓线与节律，这些元素同样按某种特

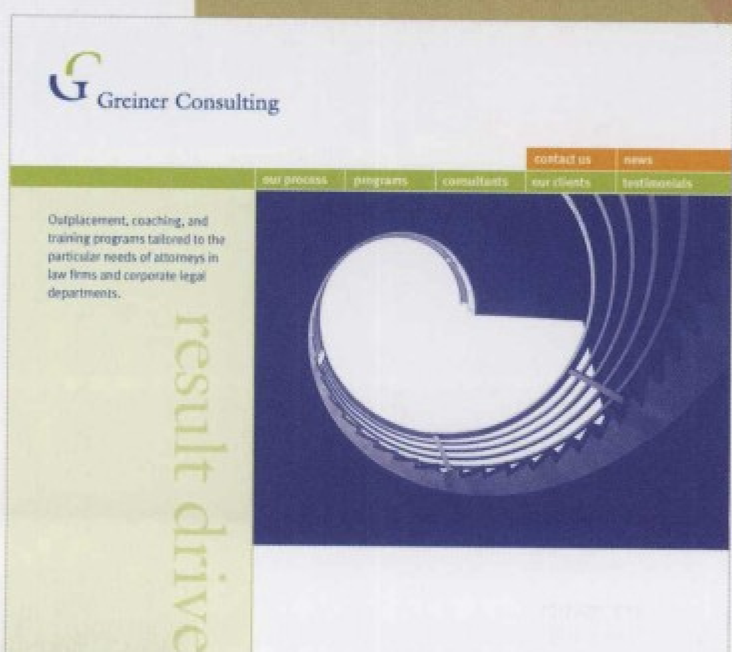


字体摇曳与字号变化，与缝纫机针头的上下运动相呼应，又与缝纫机上织物的水平滑动形成对比。

VCU Qatar，卡塔尔



直接将字体放置于图像之上，让两者元素中的各种形状产生直接比较。图例的字体，呼应着图像的尺寸大小、定向移动以及调子变化。



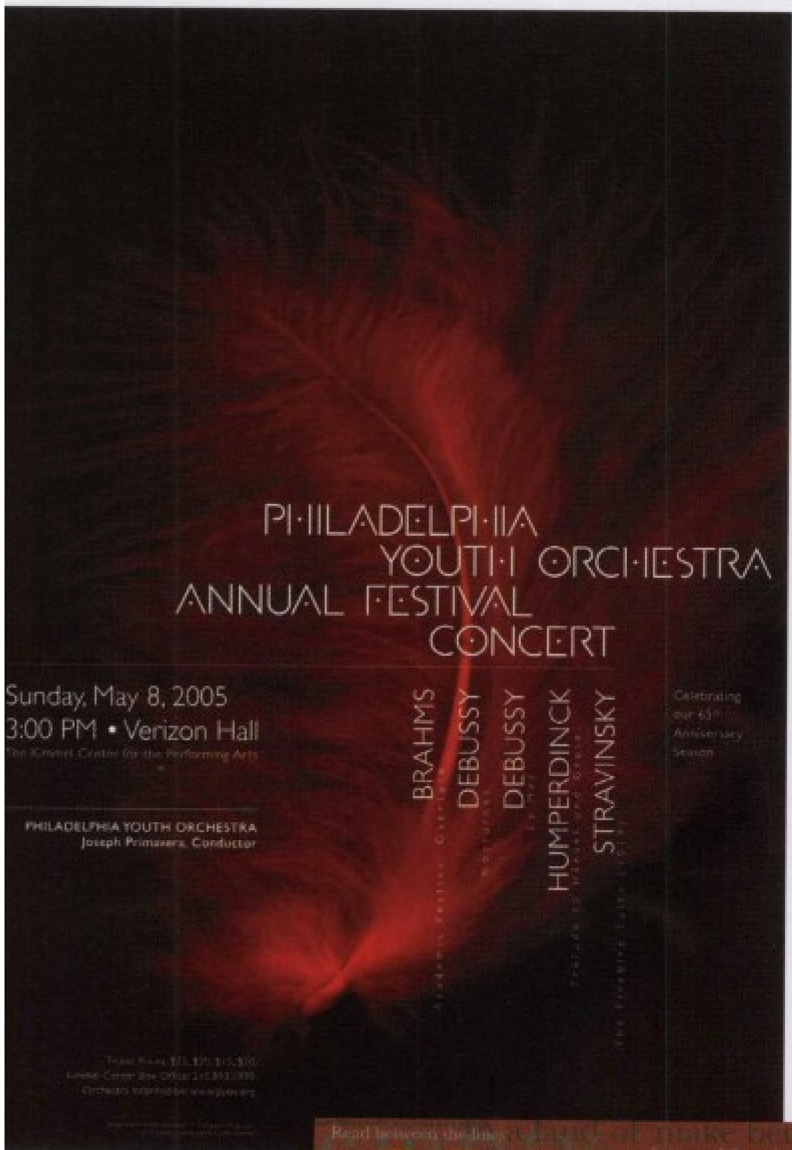
螺旋型梯子的图像，象征着职业发展的历程，在视觉上与标志中的螺旋几何形非常相似。

C. Harvey Graphic Design，美国

殊顺序进行排列。设计师的任务，在于找到图像与文字所共有的特性。

将文字压在图像上，这是一种找到两者视觉关系的快速方法。直接将两者并排放置，可以展示各自元素形状与大小的相似性。短小文字段落的不对齐效果，与背景中摄影照片的元素，可能有着相似的形状。有树木的风景图像往往带有一条地平线，这可以与字体的水平基线相对应；而树木在地平线上的位置与节律，则与字体的高度有着某些相同的特征。

相反，字体编排的造型，与图像也可能没有任何联系，甚至是完全的对立。对立是一种对比的方式，同样可以作为整合两种素材的、切实可行的策略。一幅调子丰富、有肌理质感和感情色彩的图像，如果没有明显的线条特征，就可以与字体编排配合得当，因为字体编排最突出的是它的线性、高光，以及具有韵律的空间。两者表现方式的对比，有助于强化各自的不同特点。



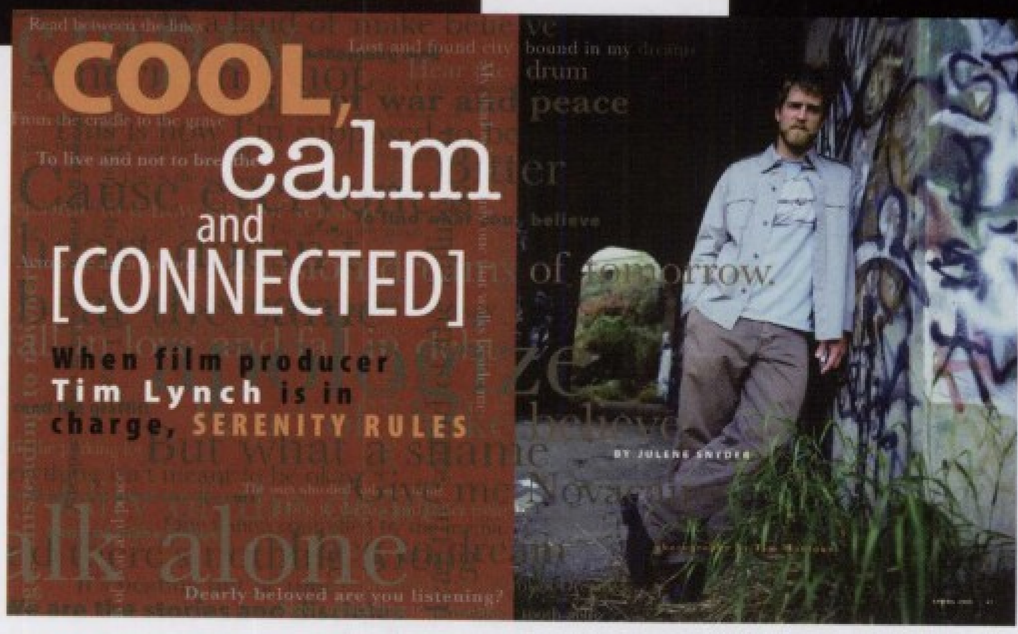
弯曲柔软的羽毛造型，产生定向飘动，这是由海报主题的来回移动所造成的。海报的垂直结构，由字体元素进行旋转而得到再次强化。字体元素相互影响，在考虑它们的位置的时候，设计师将注意力都集中到处理图像的视觉压力与开放空间之上。

Paone Design Associates，美国

在图例册子封面的上部分，字体编排中的深色与浅色元素交替出现，重复着图像的明暗调子的变化，形成一幅破晓的风景图像。

Andreas Ortag，奥地利



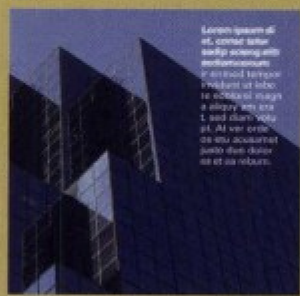


带纹理的拼贴，变化的字体与字号，呼应着照片中墙上的涂鸦艺术。

Barbara Ferguson，美国

造型的协调 字体元素与图片元素的相似性，使两者之间联系非常密切。每幅图像都表现出人物与背景之间、明暗之间的清晰关系，表现出图像中的运动状态。摄影照片中的多个物体，不仅彼此之间存在着大小比例，还与图像的边缘有着均衡关系。当字体编排的造型特征与相邻的图像相类似的时候，或者图像是在字体编排特征的基础上发展而来的时候，字体与图像就被称为造型的协调。字体与图

A



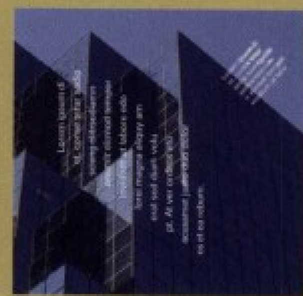
B



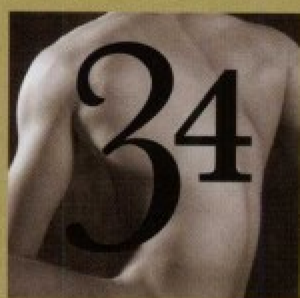
C



D



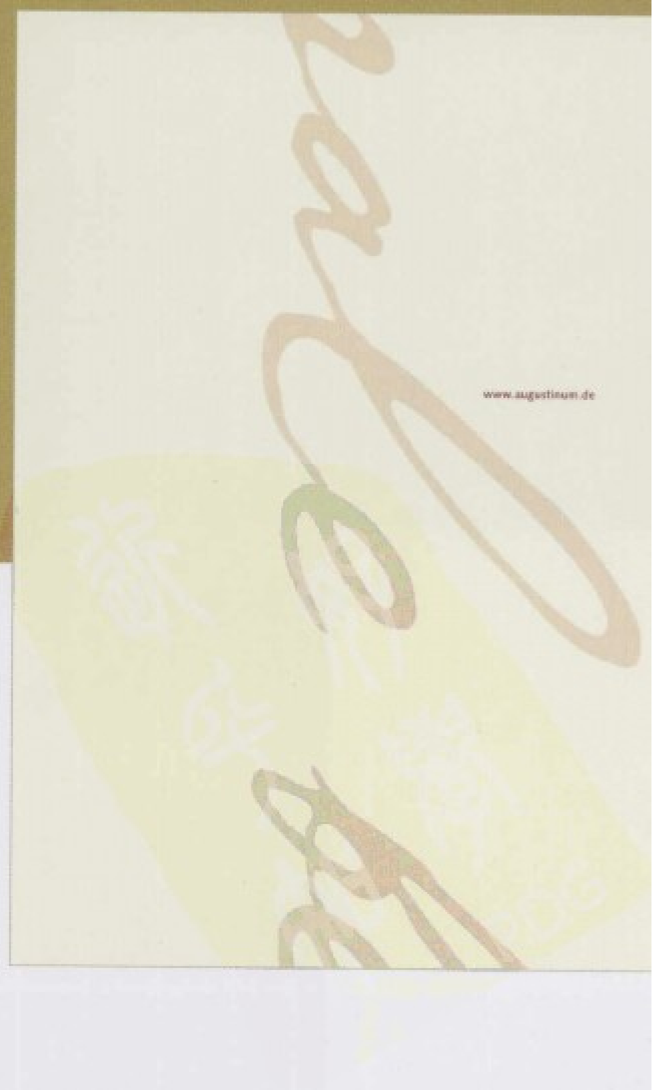
在系列图例中，字体与图像之间的关系如下：A图，字体位于常规位置；B图，字体作线性的重复运动，字体的粗细交替变化；C图，字体编排模仿景深与透视；D图，字体编排采用了有角度的对齐效果。



数字与人物有着相同的形状与动感。注意数字3的位置，它突出了肩膀的体积感和躯干的曲线美。



图像的明暗区域，与字体造型的位置、形状、大小、调子等非常相似。

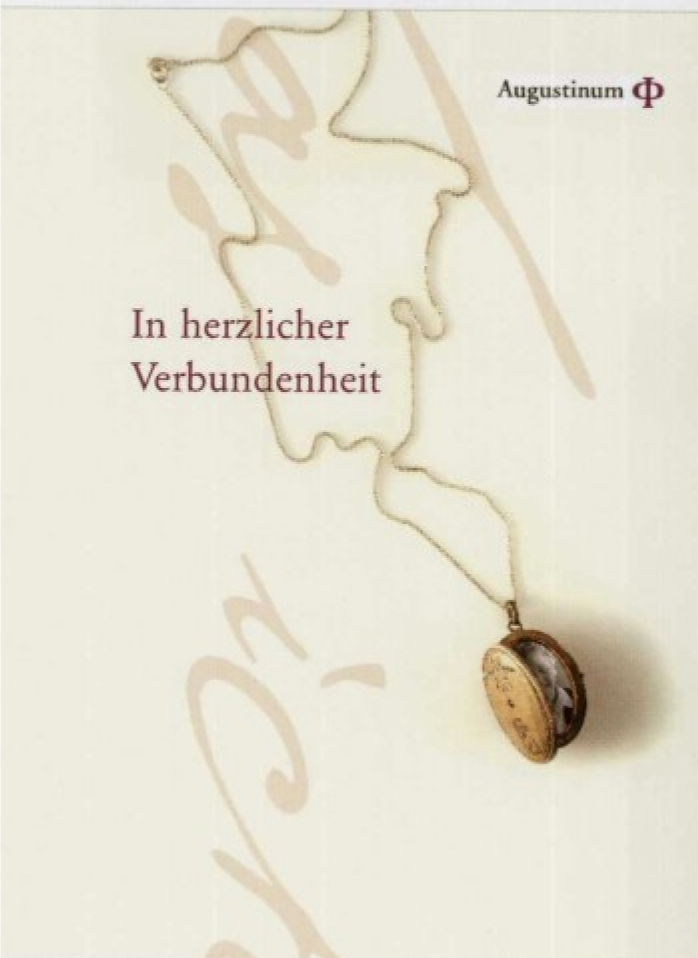


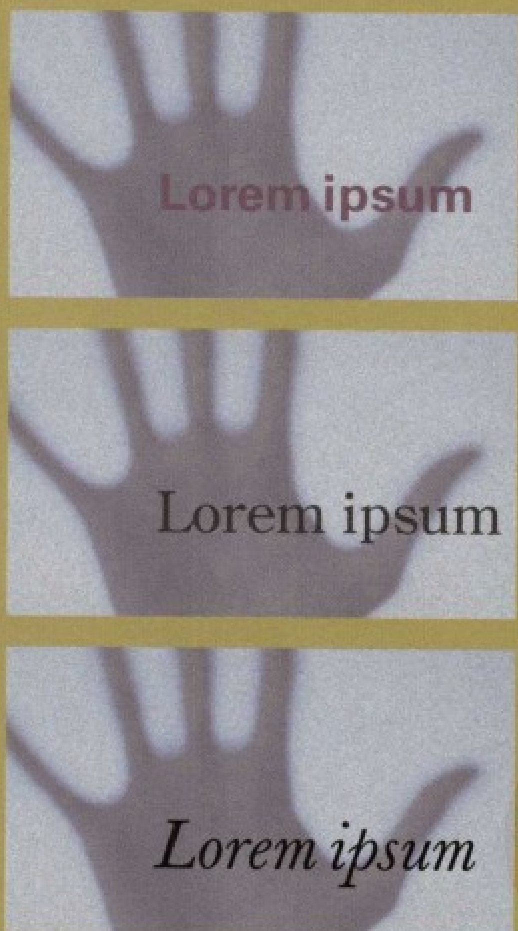
设计师利用背景字体编排的肌理与色彩，与剪影图像的链子相呼应；但又同时采用紫色的字体，在造型上与图像的字体相反。这种紫色字体，与浅淡、韵味十足的手写体有着共同的特征，在笔画的重量上却形成对比。

Finest Magma，德国

像相协调的方式非常之多。选择特殊的字面，可以与图像中的调子或者肌理特征联系起来。字体在图像中突出其造型的特征，在观众中会造成强烈的情感反应与理性思考。附有图像的文字，也可以根据文字与图像的相对位置，达到造型上的协调。这种类型的造型协调，图像从整体上对页面的构成施加了影响。即使字体保持它自然的结构形式，它仍然可以在图像中对构成的结构形式产生作用。图像、版面和字体三种元素都分享着同一个物理空间。

造型的对比 通过对比视觉特征，把图像与字体编排的元素建立起联系，这也是将两者整合起来的一种切实可行的方式。两种素材之间形成造型的对比，虽然从表面上看是反直觉的，但是这种对比实际上有助于理清它们各自的特征。对比效果是设计师可以用于整合素材的最有效的本事之一，借助对不同之处的鲜明对比，两个相反的视觉元素都会得到了更好的识别和认知。例如，同时含有M和O字母的字体，M带棱角的细节强化了O的弯曲笔画，在两个字母的字形中，各自的动感反而更加明显，两种元素都表现得淋漓尽致。需要解释的是，在造型的对比中也需要有元素之间的某些协调，这是为了更清晰地界定那些对立的特征。倘若所有的元素都完全不相同，层次关系就会崩溃。与此相同，如果所有相反的造型特征都彻底不相同，造型对比的对立力量就会受到削弱。







左边三个图例，字体与图像的视觉关系就是一种对抗。但是，在每一个图例中，字体的风格选择和加工处理，却都与图像有着某些造型上的联系。

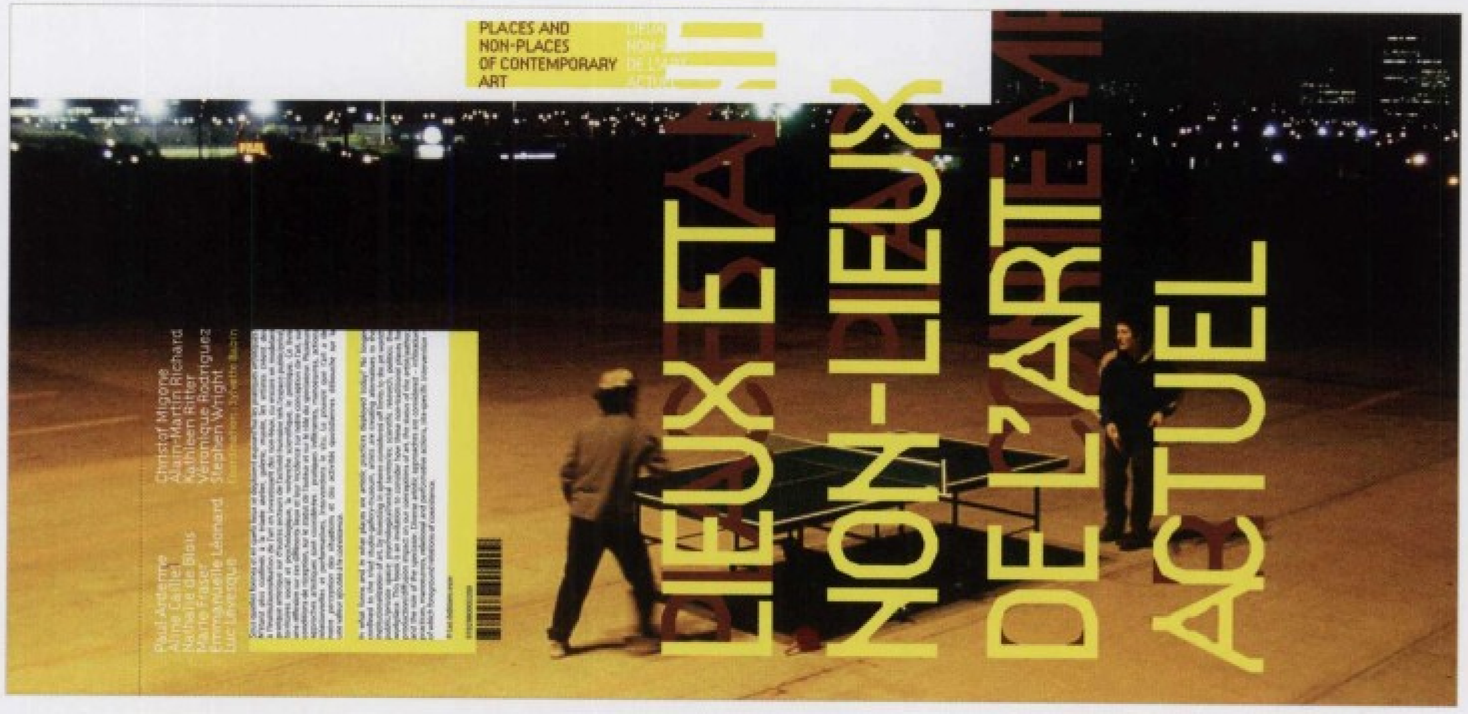
1. 柔焦效果的照片，带着柔和的细节和明亮的调值，与粗黑的无衬线字体形成对比。但是，字体减弱的色彩效果，却与图像的调子与颜色有着相同的关系。

2. 常规的现代衬线字体，字体笔画中就蕴含着许多对比效果，与照片缺乏对比的情况恰好相反。字体的几何特征与图像中的形状相呼应。

3. 倾斜的字体有着非常活泼的细节。字体的风格特征抵消了图像的被动、中性的特征。但是，字体在图像中的编排效果，却又与图像的明暗区域形成呼应。

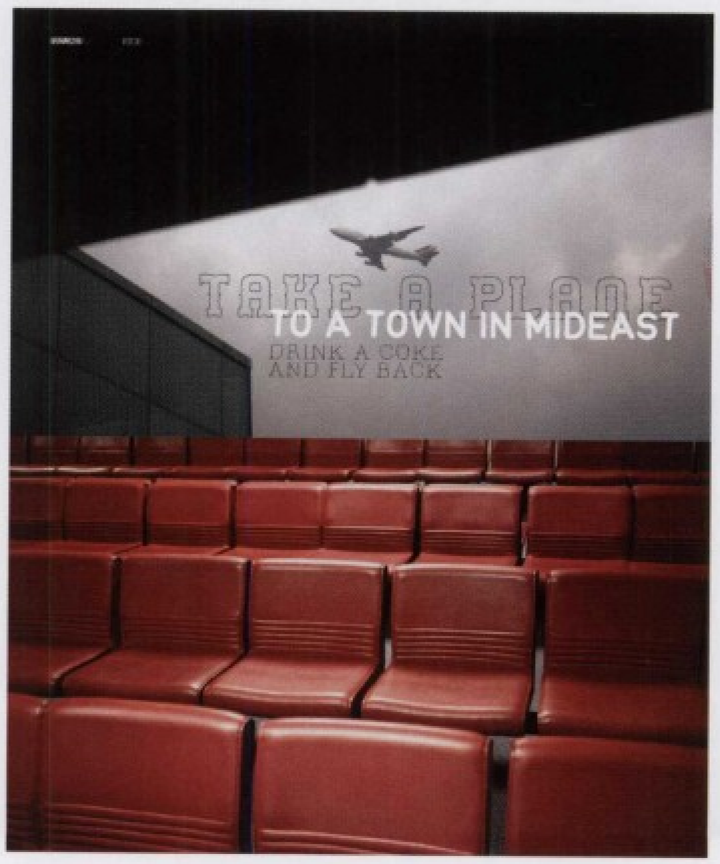
图例中字母的组合，表明两者之间既有和谐组合，也有对抗效果。通过改变字母O与M的姿势、重量、风格、位置，两者在本质上的差异性就更加明显，但是，组合运用其中一两项特征，效果似乎反而更加丰富多彩。另一组字母组合A与K，由于它们内在结构的相似性与统一性，就需要考虑安排它们之间更富有戏剧性的对抗效果。

位置策略 不仅需要认真考虑字体与图像之间的相对位置，还要考虑图像的外形与版式两者的特征。一幅裁剪为长方形的图像，与字体的关系会有三种可能：字体完全处于图像之中；字体是在图像之外或者与图像相连；字体横穿图像，将周围的空间与图像连接起来。置于长方形图像区域之内的字体，成为了图像的一部分。与长方形图像相连接的字体，则保持着独立的实体特征。字体与图像的关系，不仅取决于字体的位置，也取决于字体构成元素与图像构成元素之间的共性。图像内的字体，可以对齐图像的长方形边框的上沿，也可以安排在其他的地方，甚至可能成为长方形区域内明部与暗部之间的某个部分。横跨图像的字体，延伸到图像区域以外的版面空间，既成为长方形图像的一部分，也成为该页面的版面元素。但是在空间中，这样横跨图像的字体的位置定位反而变得模糊不清。



除了黄白相间的几何版块之外，相互重叠的垂直标题，像是漂浮在图像跟前，让人难以辨认前景。由于与图像相对比，标题显出超大比例，浓淡关系非常刺眼。说来也奇怪，副标题竟然占据在顶部白色长方形的空间里。

Thomas Csano，加拿大



由于字体编排表现为线性、通透、低调的对比，它们就像是天空的一部分。

Finest Magma，德国



根据字体与裁剪图像的空间关系，字体可以编排在不同的位置，既可以位于图像的空间内，也可以与图像的空间相连接，还可以与图像没有任何联系。这种空间的模棱两可，还牵涉到裁剪图像周围的空间，借助字体，把版面、图像和字体三者的元素都联系起来。左上图，字体成为图像的一部分。右上图，字体开始脱离图像，进入到版面的空间，走到前景的位置来。而在左下图，字体跨越图像，将图像与空间连接起来。右下图，字体与图像的长方形区域相呼应，建立起与整个版面造型的联系。



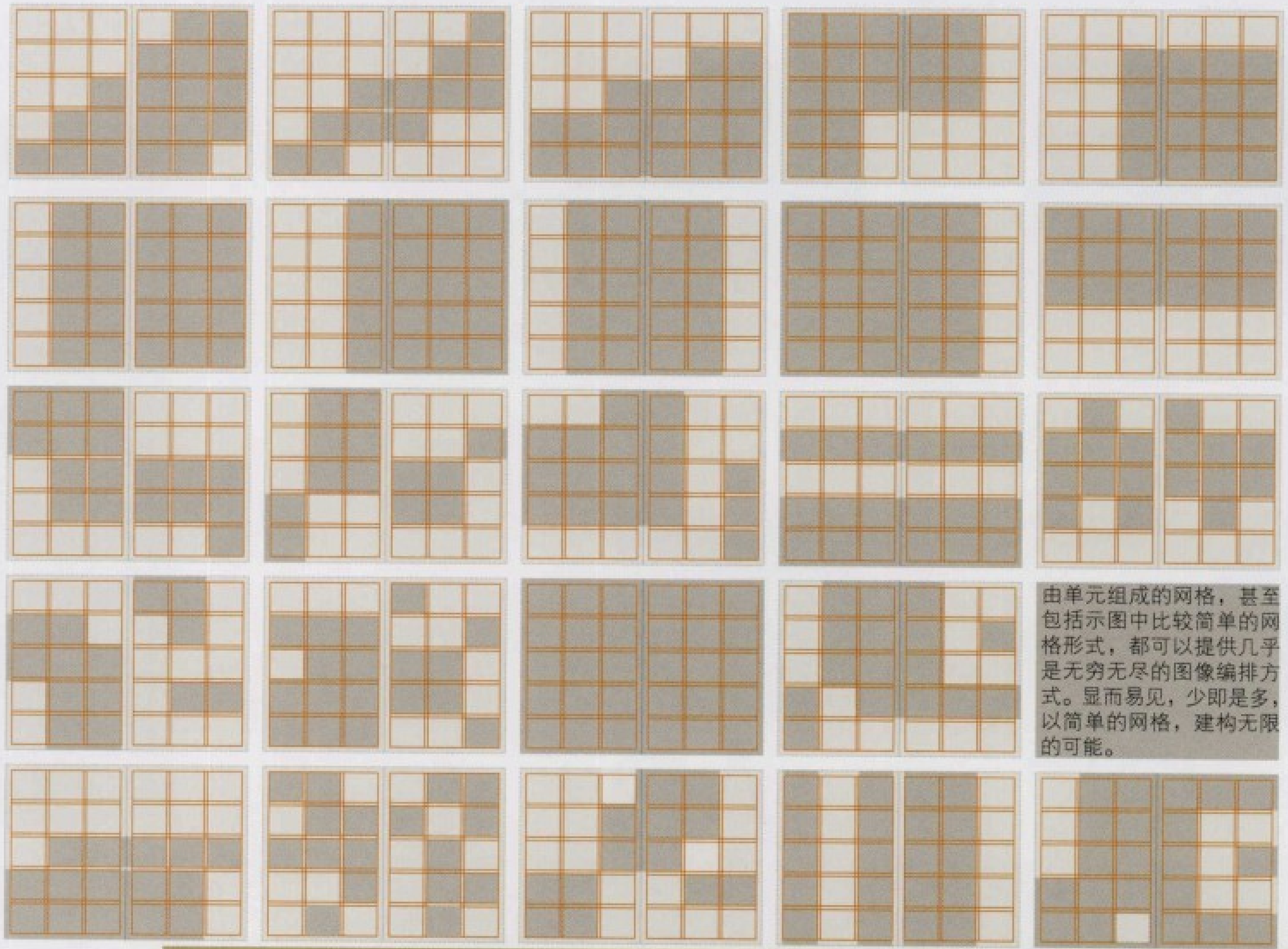
将垂直编排与水平编排的字体元素结合起来，有利于整合字体和图像两者的线性运动，而且也让这张纸币的面值在两个角度都能识读。

Marcia Lisanto，美国Laguna艺术与设计学院

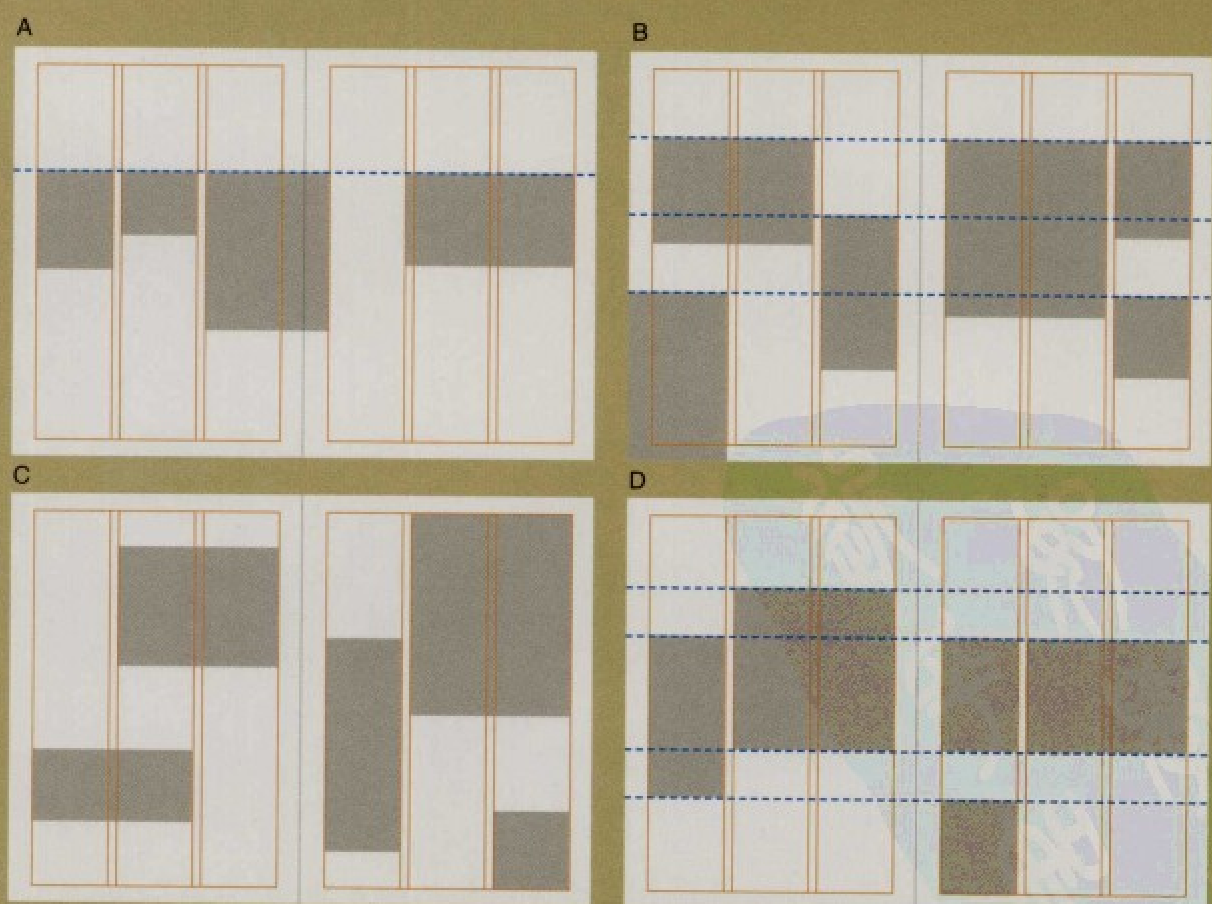


在此页图书的跨页编排中，从表面上来看，章节的标题是安排在画廊的墙上。

Finest Magma，德国



由单元组成的网格，甚至包括示图中比较简单的网格形式，都可以提供几乎是无穷无尽的图像编排方式。显而易见，少即是多，以简单的网格，建构无限的可能。



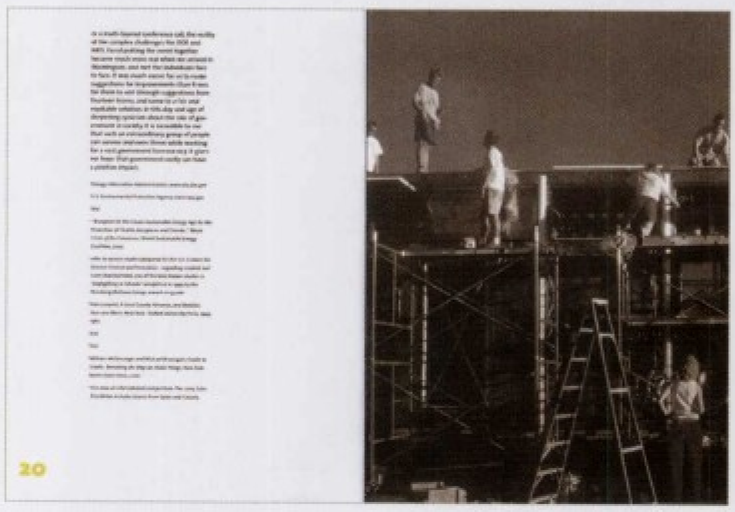
在简单的栏网格中，图像的组合策略，涉及图像与流程线的关系问题：在图A，图像挂在一条流程线上，图B则挂数条流程线；图C表示图像可垂直放在任何地方，只要适合栏宽即可；图D的图像是在流程线之间拉伸，这是一种更加网格化的手段。

利用网格组合图像 利用网格结构组织图片和文字，即是把它们对齐正常的水平轴和垂直轴。这些轴出自于文字栏和块面。设计师将图像编排到网格上，重现图像的特征。为了顾及页面的各种结构性的比例关系，他选择弱化处理图像的内在视觉特征。

设计师既可以运用没有单元的栏网格，也可以凭借带有单元结构的栏网格，为图像提供位置的定位与比例的关系。根据栏宽或者单元的宽度，拉大图像尺寸，图像固有的视觉特征变得更加显著，字体的结构性特点开始与图像形成对比。当图像按照网格进行收缩时，图像固有的视觉特征就被弱化，但它在文本结构内的几何造型，反而变得更为突出。难以捉摸是网格带来的另一个构成特征。

借助网格来组织图像，虽然看似扼杀视觉潜能，但是切记，网格有着嵌入性与灵活性的特点。简单的栏网格具有大小一致的宽度间隔，图片可以横跨其上——栏越多，图像就越有可能具有不同的宽度——而且，栏网格也能够编排不同长度的图像。如果图像是作为栏网格的一部分，它也就应该符合流程线的体系。带有单元的网格，原本是用来限制图像的，实际上却为页面上的图像提供了相互影响的、丰富多彩的灵活编排方式。每个单元都可以包含有一幅图像。在任何的组合中，成组的单元还可以包含多幅图像，包括2×3、1×6、3×5等，直至完全出血的版式和整个跨页的版式。





用于建构版面的网格，确定了图像的大小和位置，影响着图像与字体的关系。尺寸比较小的图像，从视觉上与单元联系密切，因而与整个版面结构也联系密切；而尺寸越大的图像，本身的视觉特点也就越明显，形成了与结构、与周边字体的对比效果。

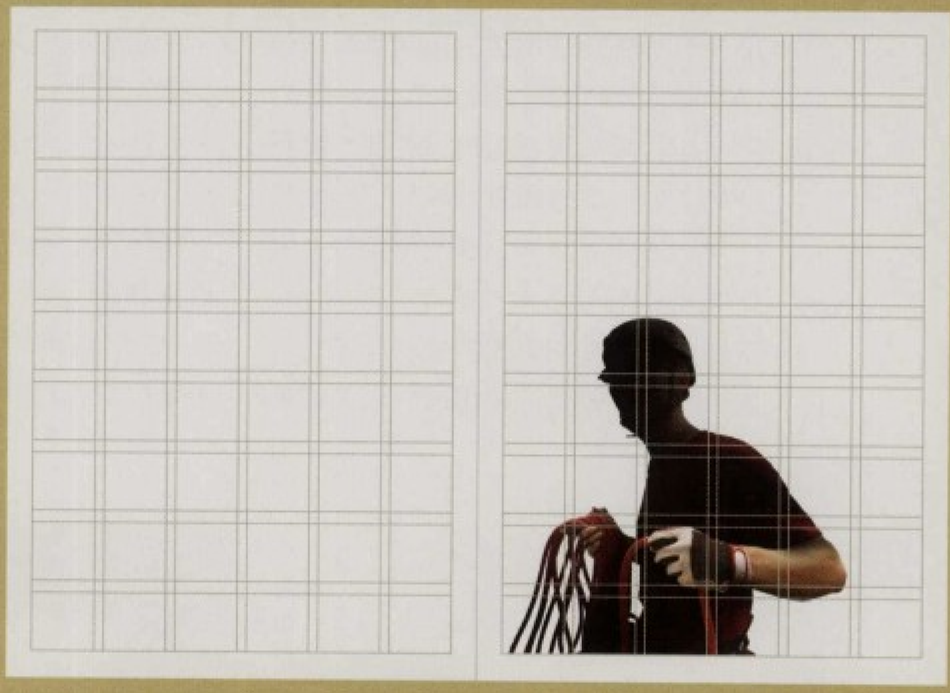
Studio Works，美国



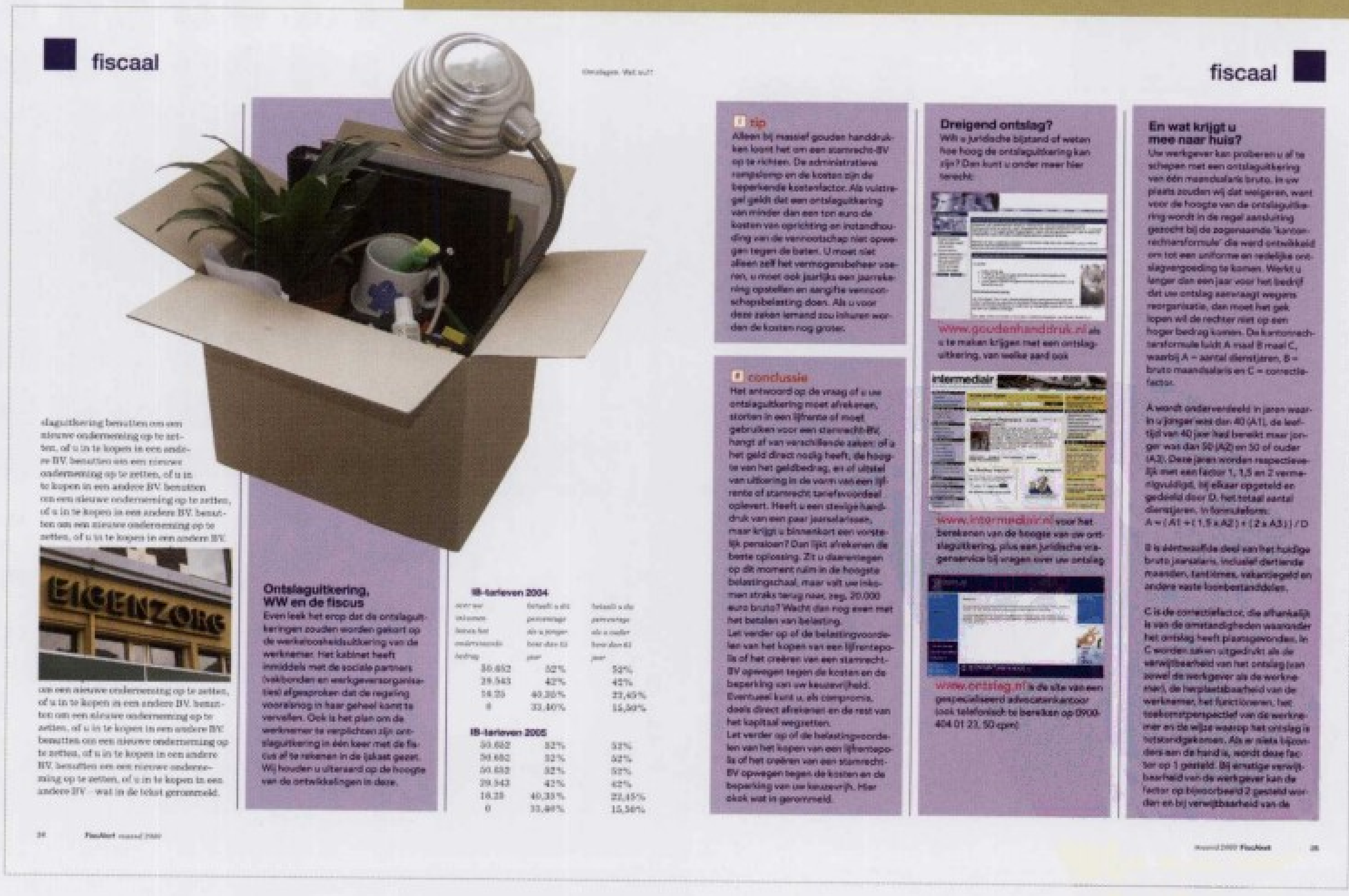
即使是在单页的版式中，例如海报，不管是图片设计还是字体编排，网格都是一种组织素材的有效策略。图例中的海报，不同的元素排列在层次序列的网格中。这种网格的大小规格，是根据插入其中的图像而定。除了文字与主要的造型元素之间的间隔（例如点的网格），文字元素之间的所有空间间隔，都依附于网格这个有着内在联系的比例体系。以网格为基础的间隔，层次序列分明，大小彼此联系，均是由网格所支配的素材的相对重要性来决定。

在几何造型的常规版面中，对于文字栏，对于有调子的版块，剪影的图像是很受欢迎的停顿。

Martin Oostra，荷兰



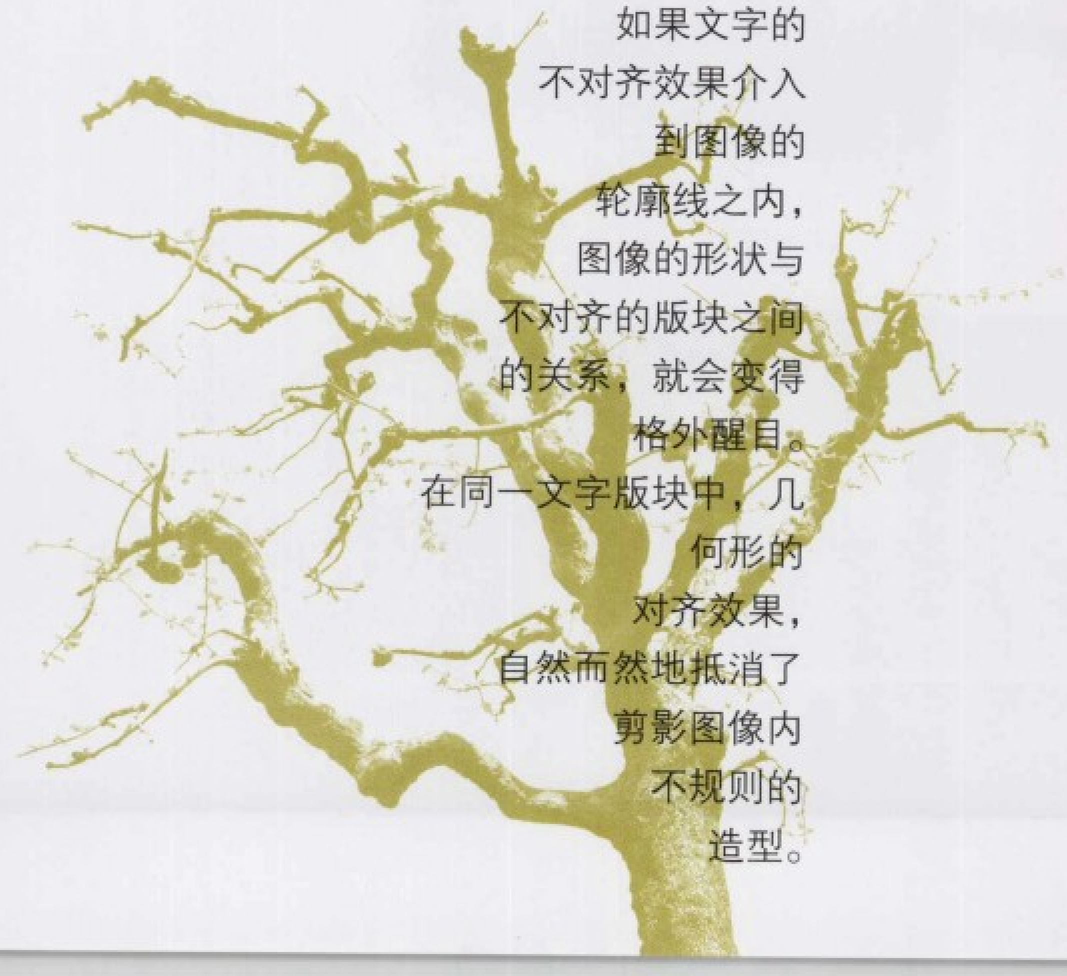
图例中的剪影图像，不规则的外形轮廓与严格的网格结构形成强烈对比。还有，设计师必须将剪影的图像放置于网格内，以便于图像不但看起来并不出格，而且恰恰相反，感觉图像是顺畅地融入几何结构当中。虽然这样的图像形状不太规则，但是设计师必须确保“感觉”这种图像不仅有大小比例，而且还能像网格结构的图像那样进行位置编排，能保持它们固有的有机特点，而没有给人生硬或者笨拙的感觉。





在左页的跨页版式中，剪影图像的大小尺寸，被严格地界定在白边内与栏的参考线上，使图像显得比较小，而且有点生硬。调整图像的大小尺寸与编排位置，让它从视觉上与网格结构的其他图像形成关联，不仅使图像与周围的元素一起更加无拘无束地待在网格结构中，还突出了图像的不规则特点，与清晰的几何结构网格形成对比。

组合应用剪影图像 剪影图像的轮廓线，并不是封闭的长方形。剪影图像，不仅与文字或者栏目的右边不对齐效果有着视觉联系，而且还与文字或者栏目的对齐效果截然不同。与剪影图像相连接的字体，或多或少都存在着对比效果。这种对比效果，取决于字体位置与图像的关系。如果文字不对齐的效果介入到图像的轮廓线之内，文字与图像两种元素就会融合在一起，字体像是与图像有着相同的空间背景。倘若将文字栏的垂直对齐效果，与不规则的图像轮廓线并排，就会产生相反的效果：字体在空间中比较靠前，与图像的空间背景失去联系。然后，字体的对齐边缘与图像的轮廓线两者之间形成的强烈对比，就有可能由文字栏不对齐效果中的不规则轮廓线所抵消。



如果文字的不对齐效果介入到图像的轮廓线之内，图像的形状与不对齐的版块之间的关系，就会变得格外醒目。在同一文字版块中，几何形的对齐效果，自然而然地抵消了剪影图像内不规则的造型。



几何形的剪影效果，如圆形的茶杯和三角形的盆栽标记，与不规则的花朵、枝叶形成对比效果。这两种类型的剪影，又与字体结构的线与角度形成新的对比。

Red Canoe，美国

作为系统的设计 大多数设计作品，包括印刷品、互动设计作品、环艺设计作品，实际上都是系统设计，单页面的一次性的设计作品非常罕见。例如，网页设计就包括具有互动效果的多个页面。图书的页码也是连续性的设计。图书，除了封面封底可以独立设计之外，所有页码都必须彼此联系，环环相扣。大多数出版物都是连续生产的，这意味着需要定期制作新的版本，像杂志、通讯那样，按期出版发行。出版物的系列制作，即意味着，它们要么是既独立又联系的一类作品，需要一起进行生产制作；要么是单独的出版物，内含的信息在不同时间要得到补充或者更新，如宣传册子的系列作品。广告策划也是系统工程：单页的版面设计可用于系列



字体排版的风格，留白空间的运用，多种色彩的调和，网格结构的建构，使这批品牌形象辅助材料如出一辙。除了让设计师适应新型素材而无需另辟蹊径之外，对于复杂出版物的流水线生产过程而言，结构的不偏不倚，就显得非常实用有效。

Grapefruit，罗马尼亚



在零售环境中，将客户的字体标志进行放大，突出字体的局部效果，形成一种简单的标识系统，适用于不同的店面设计。

A10 Design，巴西

视觉逻辑编排

建构页面秩序

直觉的编排方式

组合字体与图像

排版系统

发布，投放在杂志的连续期号上；或者是策划方案中的广告同时出现在多种印刷品上面，但格式各不相同，如单页广告、跨双页面的广告、半页竖条广告、半页横条广告等。甚至，环境设计作品也是系统设计作品，是在多个空间中，巧妙地处理信息与视觉体验相结合的问题，如一座建筑的外观设计与入口大厅，一组展览的空间设计，公共空间的设计（如饭店、购物中心、公共交通站点）等。

由于有系统设计方面的要求，设计师如何理解自己作品所创造的视觉语言，就显得相当的重要。系统设计，不仅确保用户或者观众从一个空间转换到另一个空间能保持体验的一致性，而且还有助于指导他们浏览不同层面的信息，不管发生什么样的变化，信息在视觉表现上都能体现出灵活性。作为系统工程的设计，既能够掌控系统内的各种变动，也可以防止观众的体验过于单调。

连贯性与协调性　在以建立系统为目标的作品中，重复的、可识别的视觉特征，与生动活泼、出乎意料、随机应变，甚至是打破常规的处理方法，在两者之间建立张力，这是一项艰巨的任务。视觉的连贯性，是设计师凭借不断地改变设计的视觉语言，努力让观众持续保持新鲜感，形成统一的、可记忆的体验。设计师要防止两个极端：一是冒险打破视觉的统一性，二是处理素材时又过于统一，反而扼杀了设计方案的活力。在某些例子中，将所有元素都限定在一个压抑的模式里，缺乏灵活变动的机会，既降低了理念的明晰性，又减弱了信息关系的清晰程度，这对于素材组织而言也是帮倒忙的事情。著名设计师马西莫·维格纳利（Massimo Vignelli）以严格使用网格结构而著称。他认为："一个（结构）像是装着狮子的笼子，设计师就是驯兽员；驯兽员能与狮共舞，观众的安全又能得到保障，全凭这只笼子。但是，如果出现意外……驯兽员必须知道在什么时候逃脱而不被吃掉。"



采用系统化的理念，最常见的是将品牌推广和企业识别相联系起来，其目标在于沟通与交流，强调统一性的特点。图例中的标志，虽然形式上保持统一性，但是，可变换的色彩设计，让标志与附属的图像能够灵活搭配，每次都给人眼前一亮、耳目一新的感觉。

Research Studios，英国





在图例的网页设计中，网格的系统化设计，让不同的内容组合（也包括不同栏宽、不同复杂程度的内容）都能够迅速得到更新，而无需破坏页面的整体统一性。

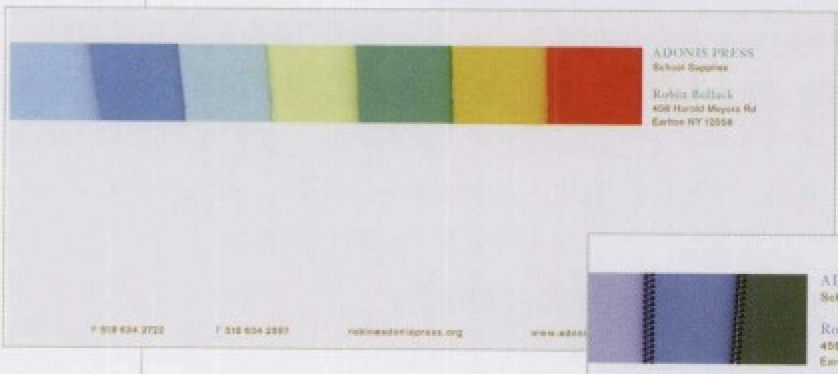
BBK Studio，美国



相似的摄影照片和特别的色彩组合，在系列的附属印刷品中形成统一感，但是，每幅图像又有着不同的插图细节。

Loewy，英国







图例是简单的信封识别系统，设计师不仅灵活地改变了图像元素的位置与比例，也改变了字体编排的色彩应用，使得整个图像与文字的艺术风格、处理手法都保持统一性。

Maris Bellack，美国



在这组名片中，采用了大同小异的设计策略。名片正反两面的元素，其大小比例与编排位置都保持统一，只有色彩组合在变化。

Fishten，加拿大



深入研究潜在的造型变化，甚至深入研究设计方案中视觉标识的某一方面，这都可以说是相当耗费时日的事情。但是，即使是一两个小时的探索试验，其结果都可以开发出相当惊人的实用方法（除了设计师正在绞尽脑汁地想用于别的设计方案的方法之外）。"认真地研究"，不仅意味着在特别的可变因素中，寻找出两个极端之间的变化范围，如最亮与最暗之间的变化；还要考虑到逻辑编排的衍生物，这极有可能得到一种真正原创的方法。即使没有严格组织这样的研究，或者完全没有解决草案中的实际构成问题，而仅仅是观察一下多种变换形式，这都将是非常宝贵的财富。对图例某系列海报的基本构成进行研究，可以产生既连贯统一又有变化的、多种视觉语言的可能方案。在每一组图例中，只是改变视

灵活发挥 在任何的设计方案中，都有两种基本的可变因素。设计师可以对可变因素进行研究，寻找多种设计策略，让作品既保持连贯统一，又体现灵活变化。第一个可变因素，是必须按照素材表现的方式进行处理，亦即按照素材所表现的造型与色彩进行变化。在特定的设计方案当中，设计师可以构思一系列的可能方案，既包括利用色彩组合来改变素材的表现形式，也包括选取图像类型来启发多种设计方案。第二个可变因素是节奏，即在某些模式中改变不同页面元素的频率，以便于图像与造型的类型，图像的数量、色彩组合所产生的特殊色彩的数量，三者都能保持不断的变化。



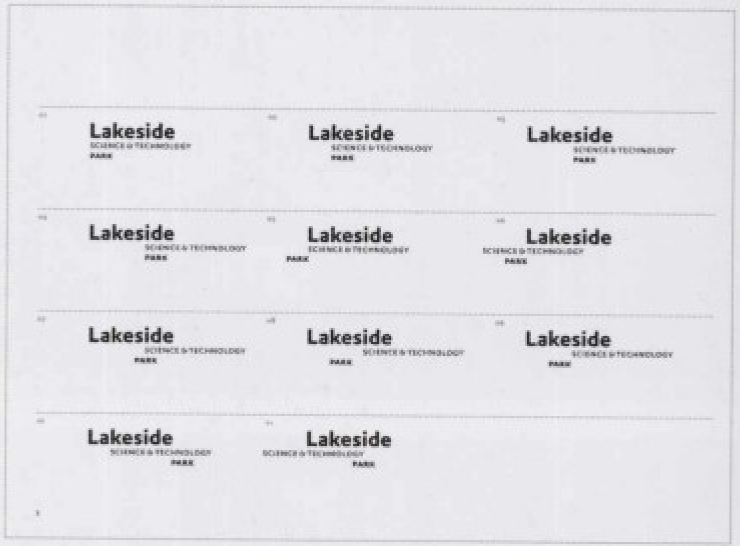
觉语言中的一个方面，其他则保持不变。在第一组图例中，大小比例灵活多变；第二组中，有机的造型产生变化，但它们核心的识别特征没变，仍然可以识别；第三组，变化的是元素的位置。

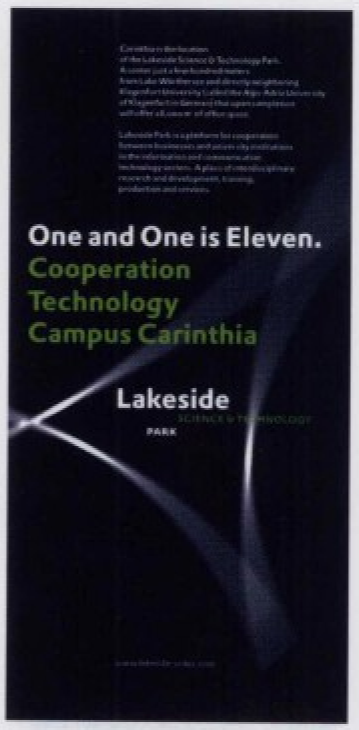


在文字与图像的比例关系中，网格结构构建起和谐而统一的关系。文字的各种成分，包括字体选择、字号大小和字体的粗细，也都得到严格精确的单独处理。各种元素的编排位置、有条不紊的复杂素材，却是非常戏剧性地改变了版面的效果。

Loewy，英国

造型的变化 如前述，设计师建构起自己的视觉语言，他对这种视觉语言的内在逻辑的理解，应该是最关键的；在设计中，设计师可以考虑灵活应用的可变因素之一，就是视觉语言内在逻辑中的变动。首先要考虑，视觉逻辑的组成成分是什么。如果有必要，还要列出组成成分的清单。自己提出一些简单问题，这是着手评价过程的好方法。而且，还要尽可能以简单的方式回答这些问题。例如，“这项设计方案的视觉元素是什么？”“我在使用什么类型的图像？”“几何形在造型和建立视觉关系中很重要吗？”“有没有空间深度？如果真有，它将是什么？是透明度，还是大小变化，或者是交叉重叠的效果？”“我能觉察到运动吗？如果真的有运动，是横向运动，还是纵向运动，或者是激烈的运动？是平静的运动，还是重复的运动？”设计师一旦有了自己的答案，就要把着眼点放在其中一到两个可变因素之上，例如大小变化、色彩体系、肌理、有机的形状，或者交叉重叠等。这样考虑可变因素，可以建立某些法则：在不改变这些可变因素的基本性质的情况下，它们是怎样被改变的。

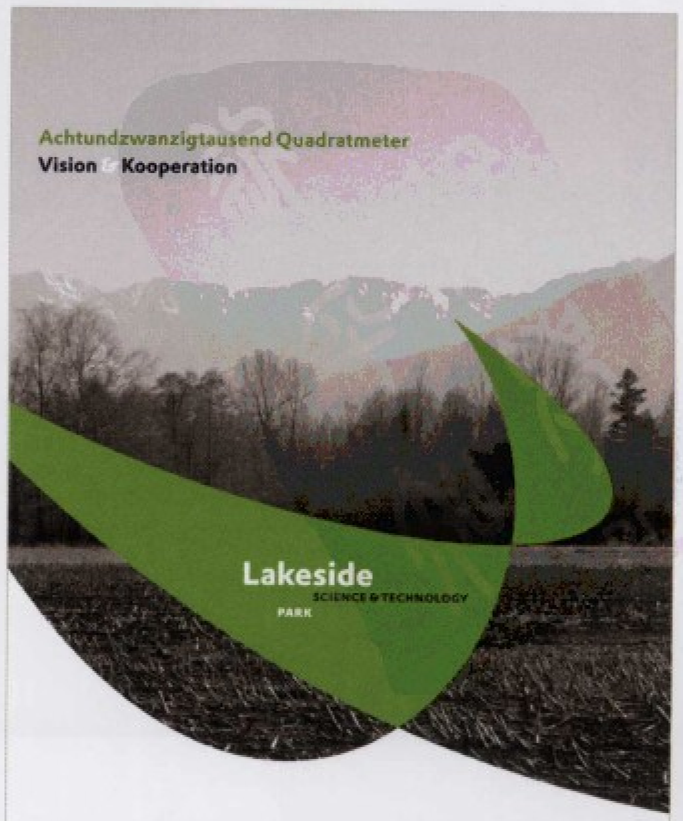




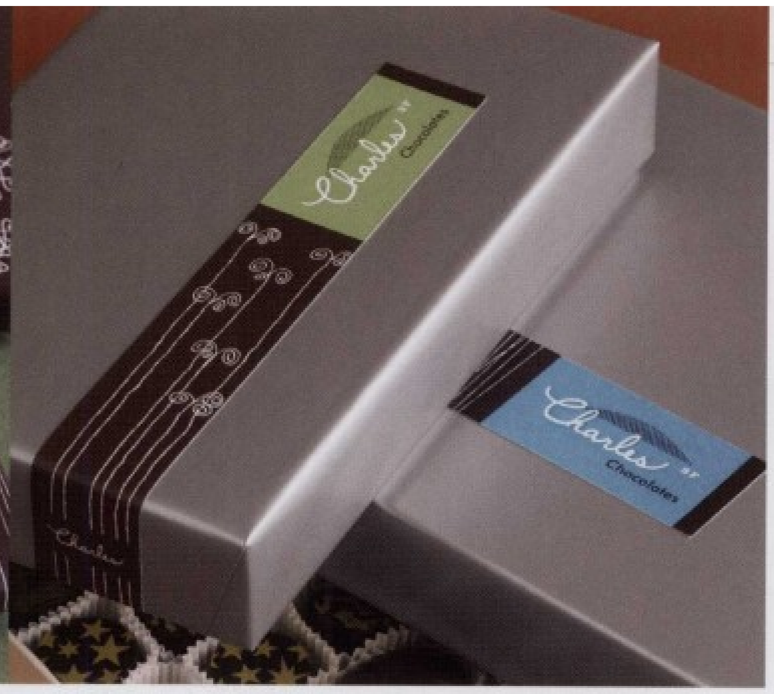
图例中的识别设计方案，虽然字体排版在连续的网格上中规中矩，但是，设计师还是巧妙地表现了造型的灵活性：标志字体的闭合线，变换着不同的视觉造型；一系列抽象的线条插图，可以用于很多场合；一组强烈的色彩，有着相似的色相和富于变化的色彩饱和度。

Clemens Theobert Schedler，奥地利



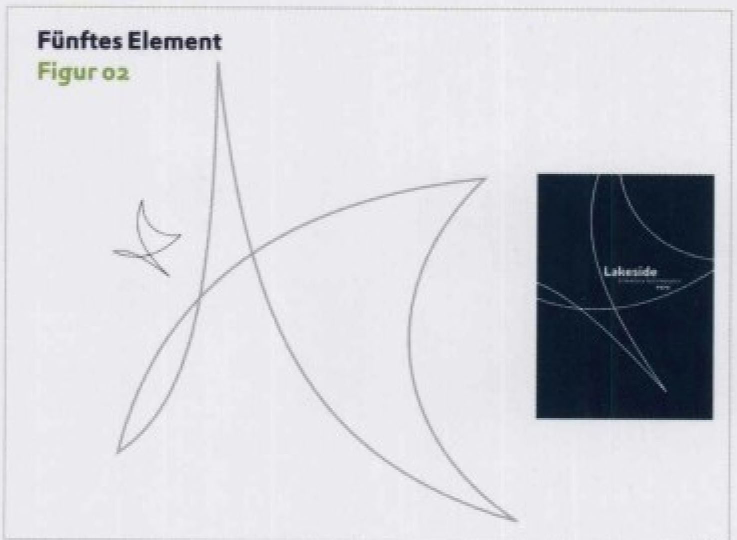


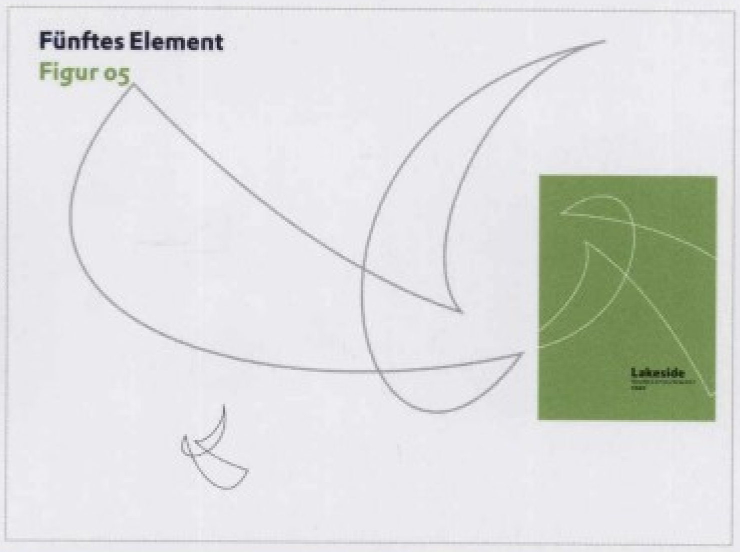


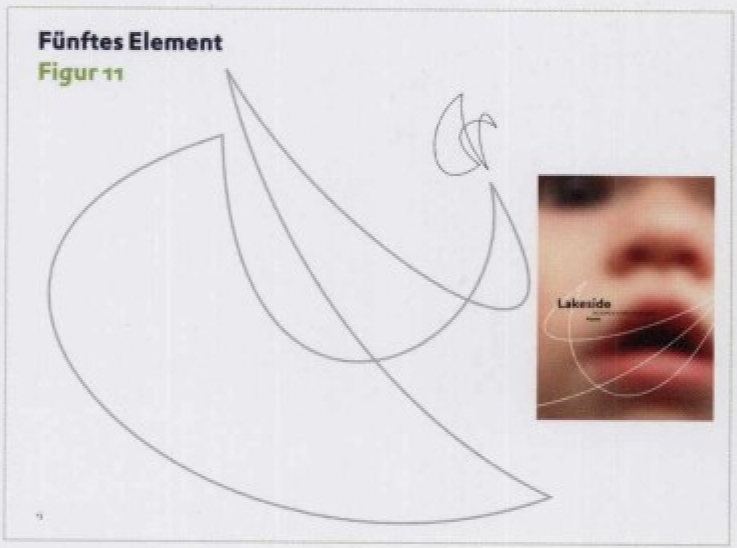


在这组包装设计中，对于每件包装，设计组都不断地变化着色标和线条插图的造型语言。

Templin Brink Design，美国

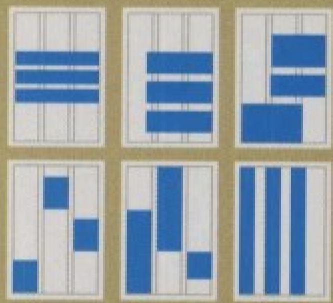




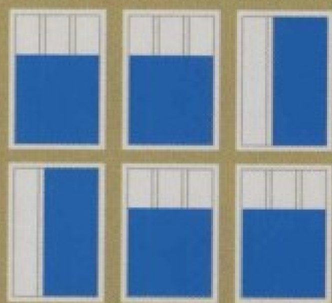




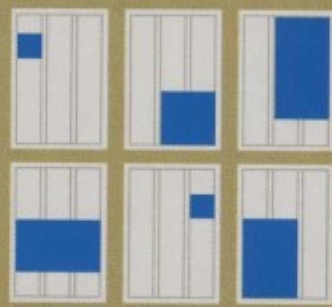
结构变化　改变内容的排列方式



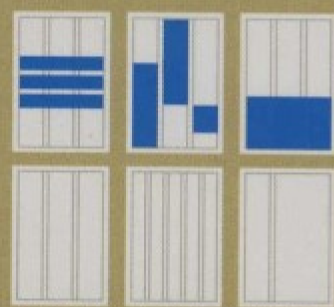
整体的渐变排序　这种设计策略，是将网格中的图像与文字连贯起来。它是以一种逻辑编排开始，从一个跨页到另一个跨页，逻辑编排逐渐发生变化。结果，在整个方案的设计过程中，节奏发生了连续改变。



整体的变异排序　在此方法中，利用一种逻辑编排，把网格上的内容连贯起来，形成跨页的特殊序列；对于跨页的第二个序列，则改变其逻辑编排；接着再回到前一种逻辑编排，用图表示即是A-B-A。这种策略可以变得非常复杂。例如，不仅可以是前面描述的A-B-A节奏，还可以是A-B-A-C-A，或者A-B-C-B-C-D-C-D-E。

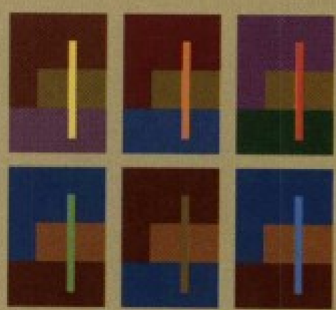


连续变化　这种方法，从一个跨页到另一个跨页，内容的连贯性是不断变化的。这种变化针对的是各种元素的相对位置，或者针对特殊信息元素在指定空间区域中的大小比例。

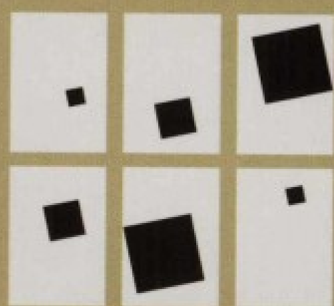


章节变化　在跨页的序列中，利用特殊的逻辑编排，将相同的网格连贯起来，另一个逻辑编排则位于紧跟的序列，后面又是一个新的序列，没有重复。或者，在每个章节中都使用完全不同的网格。

内容表达　改变内容的视觉特性



色彩的渐变与变异　在这组视觉设计方案中，连续变化的一组版面，展示了清晰的色彩设计。在色彩设计中，要么是在两个不同序列中发生彻底的变化，要么是利用一两种通用色彩将两个序列联系起来。色彩设计可以是渐变的，如从冷色调到暖色调，或者从灰调到明亮的色彩；也可以用某种特殊的节律来交替出现，如冷、暖、冷、暖的节律。



大小比例的渐变与变异　这种变化方式与"色彩的渐变与变异"相类似，它的着眼点在于从一个跨页到另一个跨页，或者从一个序列到另一个序列，对象大小比例的变化。图像的大小，可以是跨越数页而成为一个序列，也可以编排成跨页的版面或者连续的章节。以大小比例为基础的节奏，既可以受网格变化的影响，也可以不受它的影响。



文字与图像　文字素材的多少，与图像素材的多少，两者之间的关系经常发生变化：要么是渐变，要么是带有明显的节律感。



图像处理的渐变与变异　这种方式，不仅包括了图像处理中的变化，还包括跨页、跨序列图像模式的转变。例如，从具象到抽象的渐变，从摄影照片到平面图标的置换。素材的复杂性可以反映为一种渐变，比如从简单到复杂；也可以表现为一种变异，如简单—复杂—简单—复杂。

由于每项设计方案各不相同，设计师在指定的设计方案中，处理节奏的方法是不受限制的。但是，最常见的节奏设置，可以被提炼为两种基本方法：

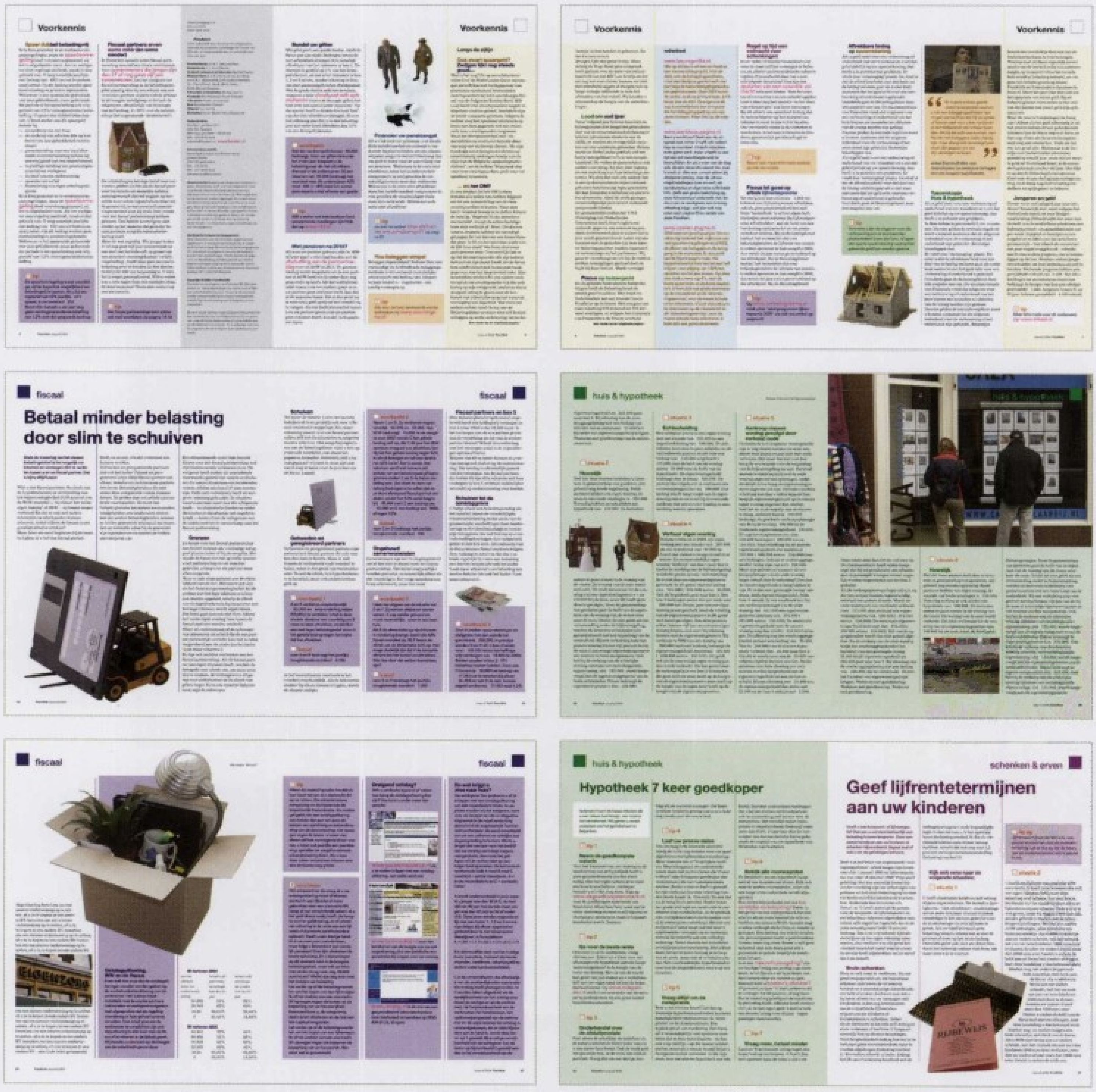
结构性的节奏变化　不管是什么样的内容加工，包括色彩、图像或者字体设计，都可以采用各种各样的方法，将出版物的结构连贯起来。

内容性的节奏变化　除了结构变化之外，设计师还可以利用造型上的变化和内容中的反面材料，制造节奏的变化形式：如色彩、大小比例、摄影照片、插图，以及元素的复杂程度。有时候，这样的节奏变化同时伴随着结构性的节奏变化。例如，在页码序列上改变图像的大小，可能会带来网格逻辑编排的变化。此外，为了调整节奏而进行的内容处理，也可能与任何结构性的节奏变化都无关。

节奏与序列 建立起标新立异的想法之后，改变设计师传播信息内容的顺序，或者改变视觉造型变化的顺序，也都是形成变化的有效方法，而且没有伤及原来视觉语言的基本的逻辑编排。将设计方案中的多个组成部分进行排序，就能形成某种特殊的节律，亦即节奏。

节奏，可以被理解为一种节律，或者是“动作时机”。读者几乎像是在看电影那样“逐帧”领会其中的内容。“逐帧”领会，如果在网页，是从主页到子页；倘若在杂志，则是数个跨页版面之间的顺序；而假设在文献系统，又是逐篇浏览论文等。从慢到快或者从静到动，进行节律调整，设计师就可以实现多个目标。成果之一，完全是视觉的效果：每翻开一个页码，都可以用不同的表现方式吸引读者。另一项成果，则是提示读者有重要的内容改变，信息的功能在节奏的影响下变得明朗清晰化。

像杂志这样的定期出版物，特别关注节奏的问题。许多出版物的连贯流畅，是由它的整体结构来决定的。比如说，杂志往往划分为多个部分。在每一期的刊物中，都安排有一系列页码的“专栏”，这些页码以同样的次序反复出现。每期刊物都有不同的地方，就是特写故事的序列。况且，在刊物的每个部分，设计师也设法安排视觉变化，让读者在认可延续结构的同时，不会心生厌烦。



图中的新闻简报设计，运用了清晰而简约的策略，从一个跨页到另一个跨页，形成富有韵律的节奏：照片的大小、比例和位置都在不断地变化。借助色块，突出特殊的文字部分，在字体设计中，这也是一种常见的变化。

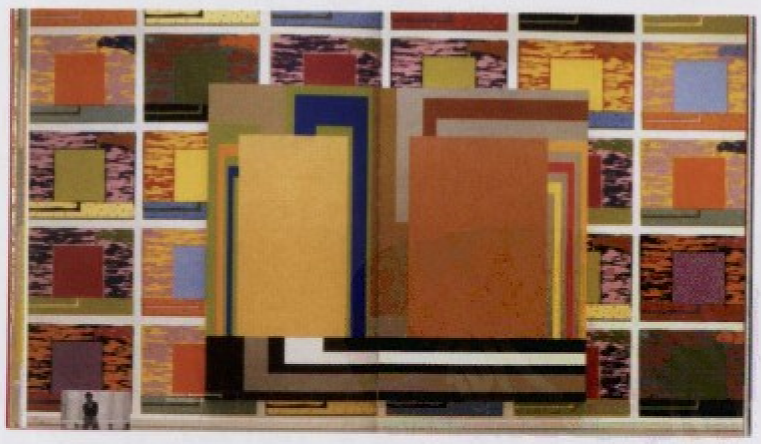
Martin Oostra，荷兰

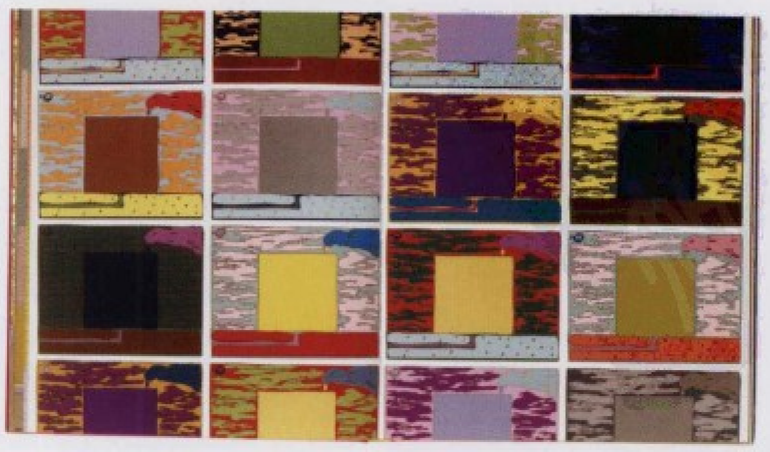
在理性的层面，节奏与序列对信息传播贡献巨大。实际上，这样的组织方式可以说是概念的固有部分，概念掌控着内容的视觉表现方式。有时候，内容的组织形式，直接来自于设计师对内容结构的清晰理解，或者来自于广为接受（甚至是合法索取）的、传达特殊内容的传统手法。比如，在第一个例子中，普通大众想当然地认为，网页内容的上层信息，应该是最具有普遍意义。当他们进一步搜索这个网页的时候，上层信息每一次都会引导他们指向特殊的内容。与出版物相关的大量传统设计，例如图书、期刊，每位读者都想当然地相信某







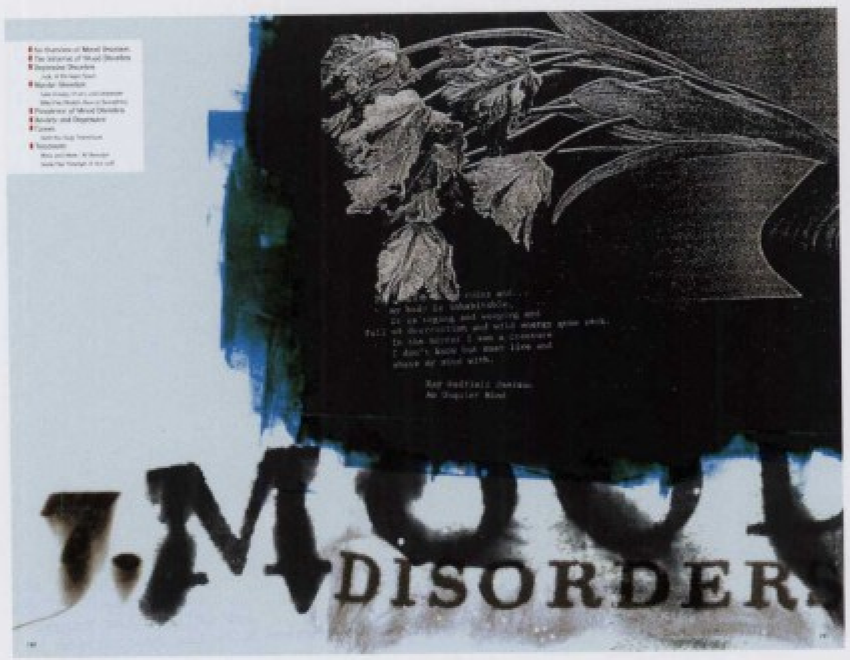


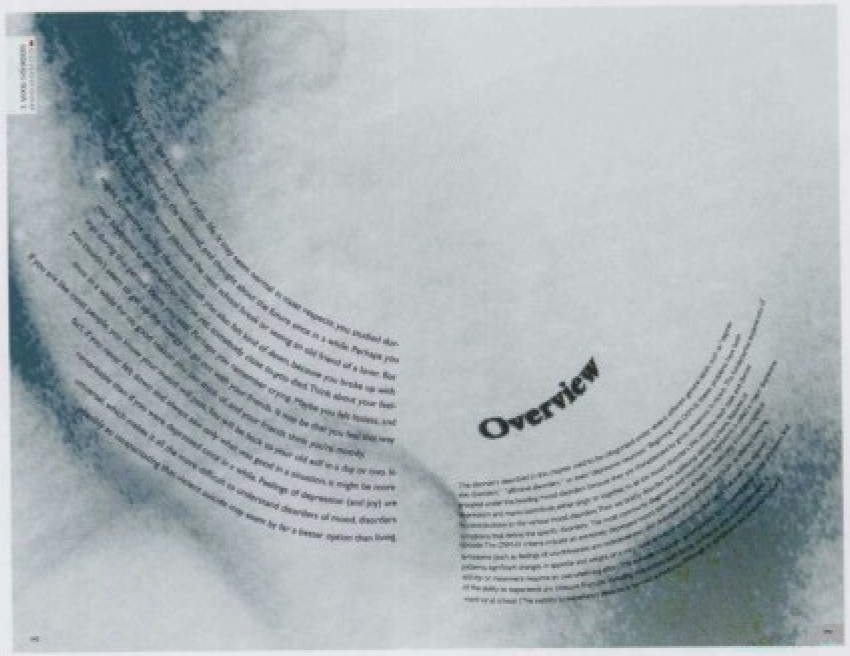


这是美术馆室内环境的图例。完全出血的照片，使观众从经验出发参观整个艺术展览，走过每一个空间，然后详细端详每面墙上的艺术品。在页面底部，文字内容横穿空间区，提供了展览的评论和组织者的策划理念。这些文字内容都是参展艺术家需要借用到自己作品的陈列内容。

Coma，荷兰

种引导性的序列，青睐于那些集中相关内容或者系列内容的数个栏目或者章节。在第二个例子中，按法律要求，年度报告是需要单独罗列与品牌有关的内容，而且要与财务的时间和以特殊顺序出现的日期都分开。但是，大多数设计项目，都得益于对传达方法的预期评价。评价这种传达方法，是否最适合于传达所指定的内容，或者是否存在有更适用的序列。设计师需要以一个案例一个案例的积累方式，研究设计方案所涉及的问题，包括信息内容中各部分的关系，还有设计方案与设计理念的目标、与客户的沟通目标等相关的问题。







图例为一本变态心理学的图书。每章节的跨页版面，都利用了渐变的方式排列图像与字体，借助网格传达某种特别的混乱状态，以描述不同的治疗选择和成功的案例研究。

Hae Jin Lee，美国视觉艺术学院

附录1

最佳的设计选择
给职业设计师的20条提示

Appendix A

The Right Design Choices

Twenty Reminders for Working Designers

1. 必须有一个概念
2. 需要沟通，不需要装饰
3. 用一种视觉语言来表达
4. 最大限度地运用两种或三种字体
5. 分清主次，先后出击
6. 按需选择色彩
7. 如果能够做到“少即是多”，就去做吧
8. 负空间具有神奇的力量
9. 把字体当作图像进行设计
10. 让字体效果具有亲和力
11. 让作品人人都能看明白，不是自娱自乐
12. 动静有致：形成密度节奏与开放空间
13. 烟花与朝阳：安排明暗关系
14. 要果断
15. 用眼睛测量
16. 制作自己所需之物，不要选用现成之物
17. 对流行置之不理，严肃对待设计
18. 动起来！静止等于索然无味
19. 回顾历史，不重蹈覆辙
20. 对称是最大的祸害

> If a design doesn't feel good in your heart, what the mind thinks doesn't matter.

> 如果一件设计不能做到令自己满意，思考什么都无所谓。

阿普里尔·格莱曼（April Greiman）
平面设计师、著作者、教育工作者

Causin' So Troub

Appendix B

附录2

麻烦缠身 何时质疑本书的内容？
为何要质疑本书的内容？

When and Why to Challenge Anything in This Book

各种平面设计的法则，是作为指导原则而存在，方便于衡量设计的优劣。更为重要的是，这些法则可以帮助设计师避免沟通的干扰。常言道："不要墨守成规。"在设计领域，这句话更是千真万确。世上没有两个设计项目是完全相同的：每个设计项目都有不同的要求，有不同的传达信息，有不同的构想，甚至还有不同的受众，有时候受众还很特别。也没有一种设计方法永远是"禁止闯入"或者"违反规则"的——打死也不会发生这样的事。打破原有规则的时候，关键是，设计师需要明白原有规则的含义是什么。而且，最重要的是，要知道打破原有规则将会发生什么事情。有些规则确实缺乏灵活性。例如，一个灰调子较深的字母，印刷在更暗的底子上，字母难以辨认或者接近底子。这并不是说，难以辨认的字体设计就不适合成为设计图的一部分。这仅仅是语境问题而已：难以辨认的字体设计是否适合该设计方案？为什么？哪一种字体元素难以辨认？打破原有规则，似乎也会得到另一种平衡，有得必有失。设计师需要做出判断，是否能够接受所失去的东西，然后准备接受选择的结果。设计师一旦非常自信地认为自己理解规则如何发生作用，明白打破原有规则后的效果将如何，他就要作出判断，为什么要打破原有规则，什么时候、如何打破原有规则。在平面设计领域，如果设计师故意地、明智地扔掉指导用书，他就会迎来最伟大的创新时刻。

me
le

> Don't expect theory to determine how things look.
>
> 不要期望理论就能决定事情的样子。
>
> 米歇尔·洛克（Michael Rock）
> 纽约Principal of 2X4的平面设计师、教育工作者

有时候，设计师需要想方设法，尽量不受干扰地传达设计的内容。不仅是纯粹的信息设计，还包括其他类型的设计，这种情形都是千真万确的。例如，在造型设计中，设计内容的唯一要求，就是要迅速地被观众所看见，被观众所理解。中性的、无概念的设计，包括选用甜美舒适的色彩计划、不温不火的字体设计，以及赏心悦目的纸张材料——这些几乎都是纯粹的装饰特征——也能设计出通俗易懂、信息丰富的实用性作品。这样的作品并非没有感染力。

Breaking It: Have a concept.

打破常规：必须有一个概念



多数的设计方案都仅仅停留在解决问题的层面，也就是关注如何建构方便操作、易于重建、实用性强的信息系统。图例中的办公家具产品卖点一览表就是如此。这份一览表抛弃了概念，只有层次清晰的信息内容、明确爽快的白边比例，以及能够容纳一幅或者多幅图像的网格结构。对字形与字号的谨慎处理，用于区分各种信息成分。

BBK Studio，美国



在客户经营的博物馆中，手工艺藏品本身就蕴含着内容与概念，无需在网页上进行美化处理。相反，设计团队重点设计一个功能强大、容易浏览的网页结构，精心分隔不同的内容区域，灵活展示各自的内容组合，而且还方便于网页的更新与升级。绿色系列与淡棕色的相近色彩设计，将网页视觉效果统一起来，强化不同区域的浏览元素，基本上使博物馆的藏品图像更加突出。

Swim Design，美国



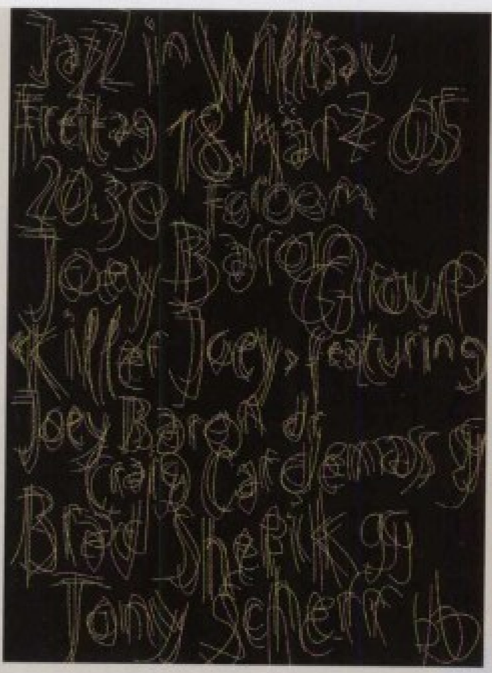
这是一家影像制作工作室的宣传海报。大家也许不清楚，海报中除了中心部分暗示电影片盘之外，其他的拼贴元素与主题毫无关系。但是，所选择的拼贴元素，却强调了主题句的抽象理念："为眼睛的音乐"，形成与文化、与风格相联系的效果。对观众而言，这样的处理方式恰到好处。

Thomas Csano，加拿大

Breaking It Communicate—don't decorate.

打破常规：需要沟通，不需要装饰

假如信息传达到位，就可以随意地利用造型的效果，无需考虑造型的含义。这样的设计效果，本身就是一条信息。在极少数案例中，信息的传达甚至作为设计效果的次要部分。例如，一项关注巴洛克建筑或者维多利亚时代审美特点的设计项目，就可以强调极度的装饰效果，否则会造成有悖常理的憾事。







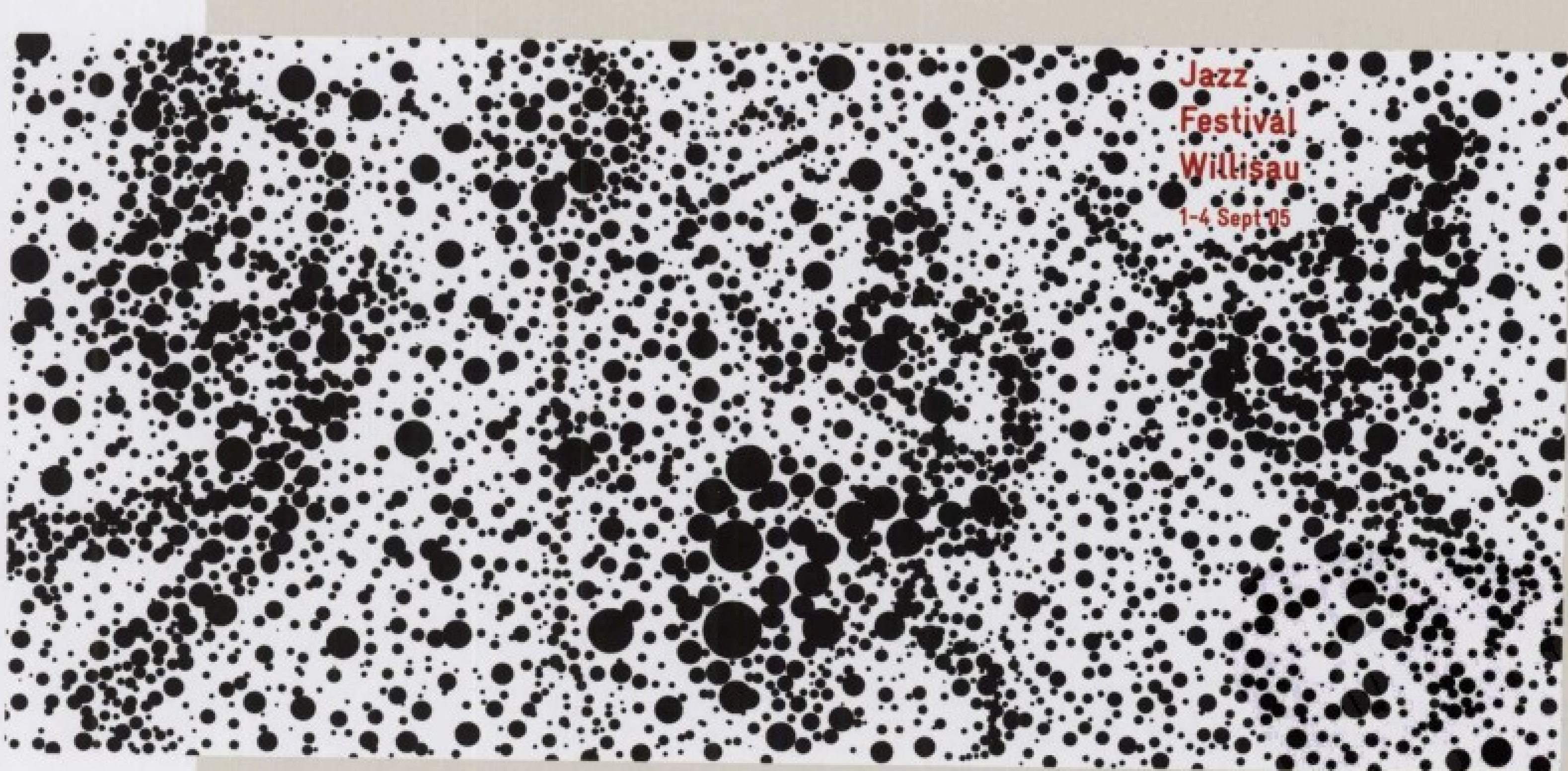
这组海报，是一个爵士音乐节某季度系列宣传活动的内容之一。这三幅海报又不同于其他大多数的活动品牌策划，画面在色彩设计、字体风格、空间布局与造型语言上均没有任何的共同点。海报设计一反基本法则中的“协调性法则”，洋溢着即兴表演的率真，突出了每场音乐的特色。另外，潜在的观众不会因为混淆每场音乐的预告，而无意中错过他们渴望欣赏的场次。

Niklaus Troxler，瑞士

打破常规：用一种视觉语言来表达

Breaking It

Speak with one visual voice.



要把注意力吸引到某种特殊的元素，最快捷的方式是把特殊元素与周围别的事物都区别开来。这种方式也是非常有效的传播策略。不管是艺术风格，还是空间布局、色彩关系，视觉元素中的不和谐因素本身也是一种信息。

Use two typeface families maximum. Oh, maybe three.

Breaking It

打破常规：最大限度地运用两种或三种字体

非常复杂的文本，包含有许多组成部分，可以借助强烈的、形形色色的字体变化，达到消除混乱的目的。有时候，需要运用大量不同的字体，一起构成某种肌理，或者造成一种眼花缭乱的效果，以传达某种相当重要的信息，说明客户状况、项目主题、设计项目与其他背景材料的关系。跳出字库是难以自拔的事情，尤其是当自己还陶醉于精选的字体系列的时候。因此，此时要深呼吸，闭上双眼，随意点击字库，看看还能发生什么事情。也许意外就会出现！

在这份音乐出版物中，变化丰富的字体布满了不同的版面空间。字体编排的风格不断地变化，既适合形形色色的音乐题材，也吸引比较年轻的受众。年轻人从文化上希望视觉大餐的风格语言能保持常变常新。

Ames Bros，美国





图例中的跨页构成，既明确清晰又具有动态感。图像的大小和位置，被精确无误地编排在六栏网格中。各部分的比例、内容的分组、图片的搭配、横竖的均衡，如此充满活力的变化形式，构造了足够的冲击力，让观众很难将注意力仅仅集中在某个元素上——这正是设计师的意图。时间轴上的年份间隔，虽然有年份刻度，有规律，有固定性与统一性，但是设计师却安排了插曲式的图片，表现出历史发展和历史事件的动态性与连贯性。同时，就信息传达而言，设计师让图片按年份相连接，标识出某个特殊历史阶段和发展进程的年份跨度。最后的编排效果，虽然是一幅错综复杂的关系示意图，但是读者能够迅速概览全貌，欣然接受生动活泼的版面构成，还能从任何角度挑选出最吸引自己的历史事件。

Spin，美国

打破常规：

分清主次，先后出击

Breaking It

Use the one-two punch!

同时考虑表现多项内容，这往往是一种禁忌。但是，在某些例子中，这种禁忌反而有助于迅速铺陈信息，让观众选择最吸引他们的内容，或者选择在某一特殊时刻最为重要的东西。让观众自行抉择，而不是指手划脚，这是吸引观众的理想方式——让他们参与获取信息的过程，而不是设计师爽快地和盘托出。倘若观众必须经过努力才能获得信息，他们才有可能享受获取的乐趣，并且在日后更加容易记住它。

对于某项设计方案，完全随意地选择色彩，或者特意选择与原来构想相反的色彩，这是一种切实可行的方法，可能会得到某些意想不到的效果。经过一段时间，如果再运用大家所熟悉的方法选取色彩组合，无论如何都是意料之中的结果。最糟糕的是，这样的效果根本引不起观众的兴趣。故意使用刺眼的、不协调的混合色彩，尽管看似随意几笔，就有可能表现出保留某些色彩关系的、意想不到的色彩效果。此外，随意的色彩选择，有时还有利于视觉传达，这要根据设计项目的性质而定。像其他信息一样，貌似随意的色彩选择，能够相当有效地传达设计师想要传达的观念。

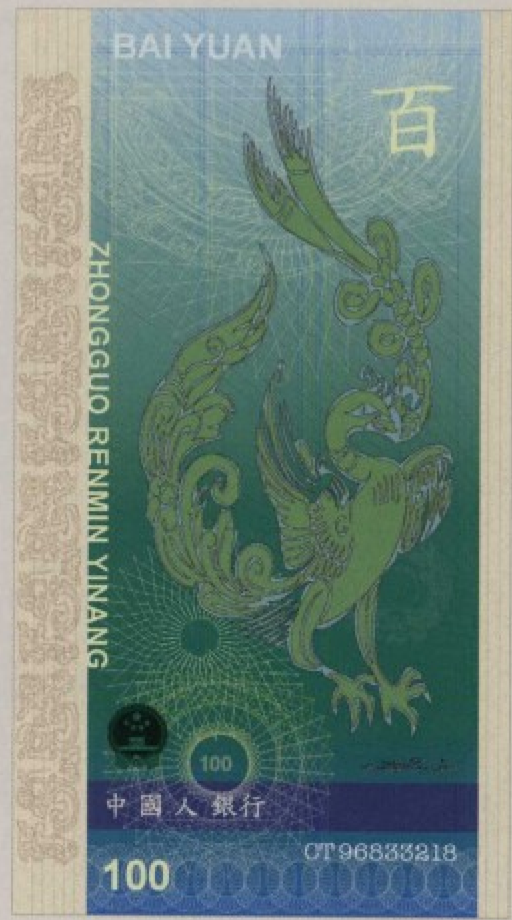
6

Pick colors on purpose.

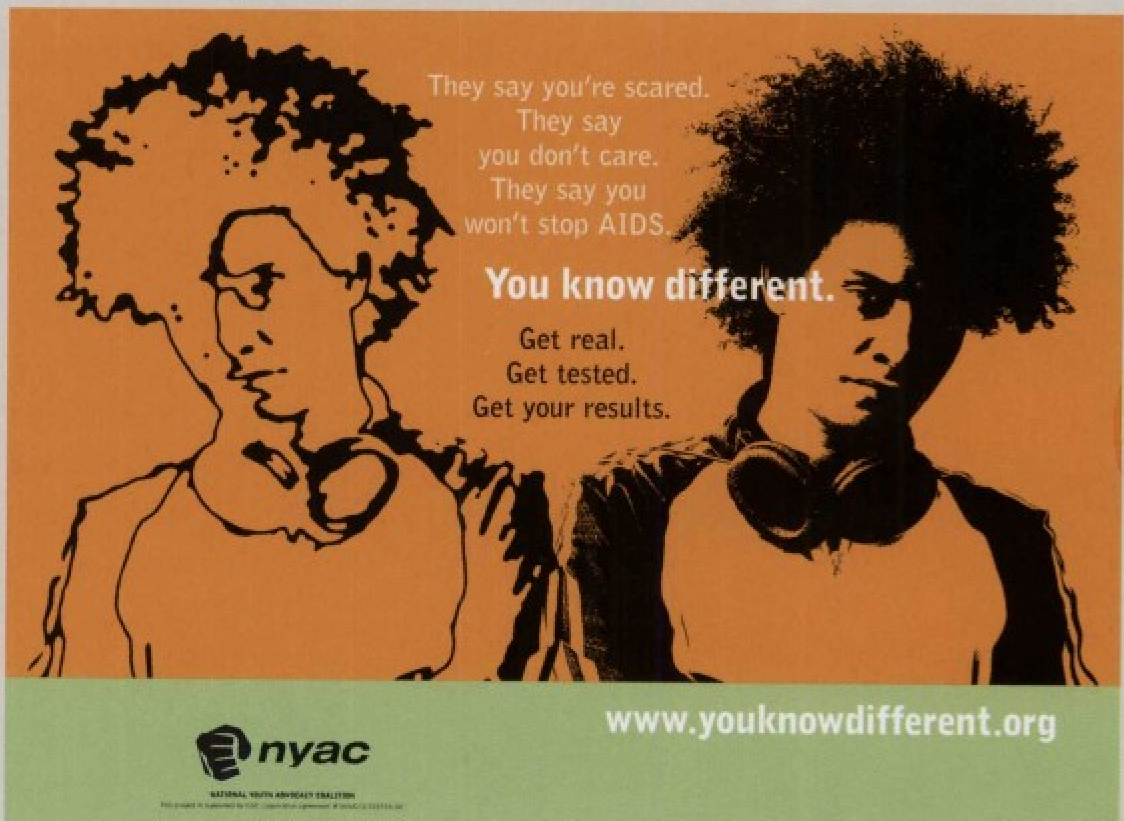
Breaking It

打破常规：按需选择色彩

B



A



图例中两种设计方案，要么是采用比较随意的方法，要么是采用完全对立的手段，探索不同的色彩效果。方案A为公益服务广告，浓淡、色温都不相干的多种强烈色彩，组成了不和谐画面，形成对比，直接强化了醒目的信息。方案B中的纸币设计，却是避免采用过时陈腐的、与中国风格有关的色彩设计手法，而偏好于冷艳的设计效果，以相似的色度唤起对精神、瓜果、水体、天空和叶子的遐想。

方案A Metropolitan Group，美国

方案B Maggie Vasquez，美国Laguna艺术学院



这是十足的梦幻世界！这组募捐活动的附属宣传材料，由一个超现实的主题引导，尽可能地运用多种多样的插图、装饰和版面变化，层层深入，形成肌理的空间，以一种过度精细复杂而又丰富多彩的维多利亚风格，营造出与儿童文学相关联的设计效果。

Lexicon Graphix and STIM Visual Communication，美国

只要有助于信息传达，请务必添加额外的素材。精细复杂、层层相连、迷宫般的造型的布局，虽然在制作时令人颇感恐惧，但其效果却十分迷人，还可以吸引特定观众的眼球。毫无关联的造型或者图像，要么对观众产生障碍，要么，他们到最后就会添加重要的潜台词，以支持设计方案中的原始信息。由于观众确实重要，当大量的造型或者肌理强化了观众的反响时，设计师就完全可以打破这条法则。

If you can do it with less, then do it.

Breaking It

打破常规：如果能够做到“少即是多”，就去做吧

不错，确实没有很好的方式来打破这条法则。缺少负空间，无论是现在还是将来，都是一种彻底的失败。但是，换句话说，在设计方案的特定部分，让视觉素材占满整个构成的空间，甚至还与其他部分大面积的负空间相呼应，这也可以是一种优选的策略。这样做，既有利于向版面引入富有戏剧性的韵律，也便于突出更加简约的素材，以引起观众特别的关注。

8

Breaking It

Negative space is magical—create it, don't just fill it up!

打破常规：

负空间具有神奇的力量——创造负空间，但不要填满它！



谈到夸张，图例中图书的版面设计，恰如其分而又令人激动地传达着其中的内容。这是在探索和展示“极繁主义”的设计潮流。“极繁主义”设计强调的是，装饰与纹理越多，复杂程度越大，表面处理越复杂，其设计效果就越佳。这几页版面设计，玩味着浮华的图案、层叠的纹理、抽象的平面元素，以及丰富的色彩；但是，从某种角度来说，其中的图像和文字，仍然展现出精彩与大气。

Loewy，英国



这本册子的重点是客户的建筑物，内容包括了建筑物的立面图与图片。设计师巧妙地把自己隐藏起来，而让建筑师的作品立起来说话。同时，对于展示信息的部分，设计师交代清楚了建筑物大小、体量和方位等元素，层次关系清晰而和谐。

Not From Here，美国

打破常规：把字体当作图像进行设计，因为字体至关重要

Treat the type as image, as though it's just as important.

Breaking It

往往在很多的时候，不仅需要减弱字体的编排效果，而且还要摆脱图片的表现影响，尤其是当字体跟着做好编目的艺术作品，或者是字体支撑着担当传达重任的图像的时候。在这些例子当中，尽可能低调而中性地处理字体，这不失为最合适的方式。即使是这样，字体编排对于版面设计的关系，会有某些值得思考的地方，要考虑到字体编排的大小、空间以及风格表现。



图册封面的标题是尽可能轻描淡写，不加设计意味。标题的大小令人感到舒适，标题也放置在空间的兴趣中心。除此之外，并没有太多令人大惊小怪的造作。真有新鲜清凉之感！

Loewy，美国



图例中，字体编排与图像之间的关系绝对是中性的；字体的编排与图像，不仅在性质方面完全构成对比，而且在构成上也各自独立。这种关系，具有十分清晰的逻辑性，一旦得到观众的理解，就完全可以被观众所接受。

Carregal Pease，美国

PDG

在理想的境界中，每个人都很友善，我们所读到的每道信息都反映出我们是何等的善解人意。可惜，这不是本书要讲述的例子——许多信息不是特别容易地被理解的。也许您猜对了。相对而言，字体的易读性，极大地依赖于所承载的信息。当设计需要的时候，可以把字体的局部，变得或者难以辨别，或者盛气凌人，或者过分活跃，或者强烈眼晕，或者使人心烦，或者弱不禁风，观众都是能够接受的。实际上，某些字体编排的效果也更适合于采用这样的表现方法。对于字体的编排，莫不是以恰当的方式发自内心地传达信息，即使这种传达在提供确切观念的时候，会引起观众恐惧、沮丧和迷惑。

醒目，强烈，诱惑，而且还不能马上读懂……但是，此幅海报的字体编排，显然侧重于表现设计团队的个人想象，强调特有手法的语汇，突出对原创的探索。这种类型的字体编排，迎合特定的观众群体，因为他们乐于接受暴力性视觉信息的挑战，分享着像是被施了魔法般的观念。

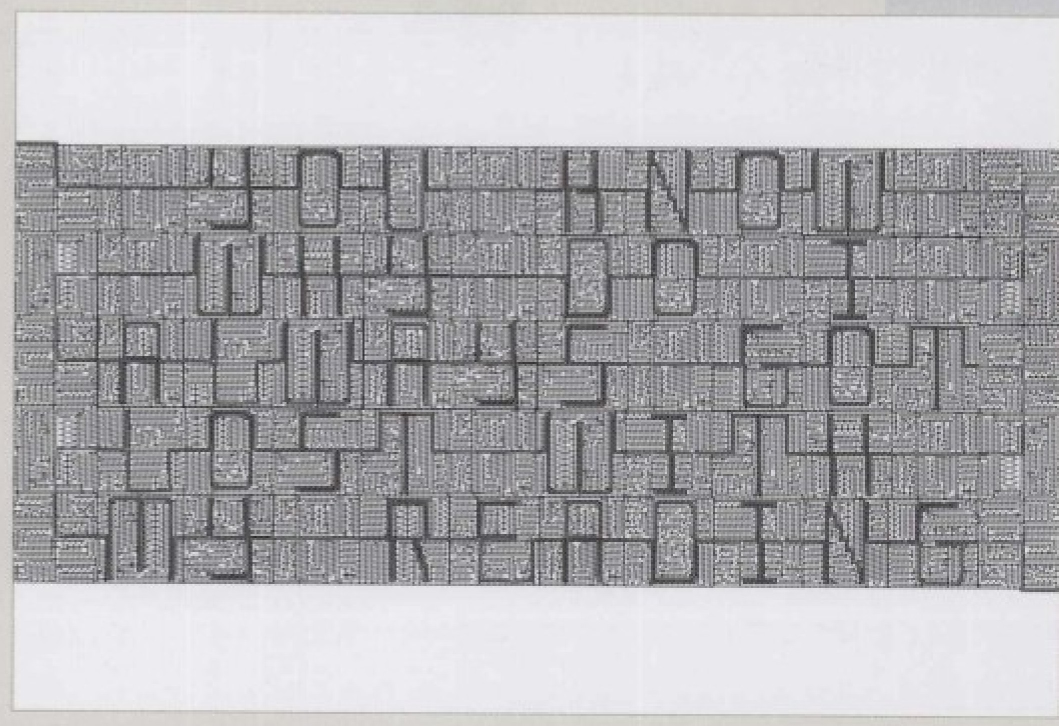
Dochdesign，德国



Breaking It

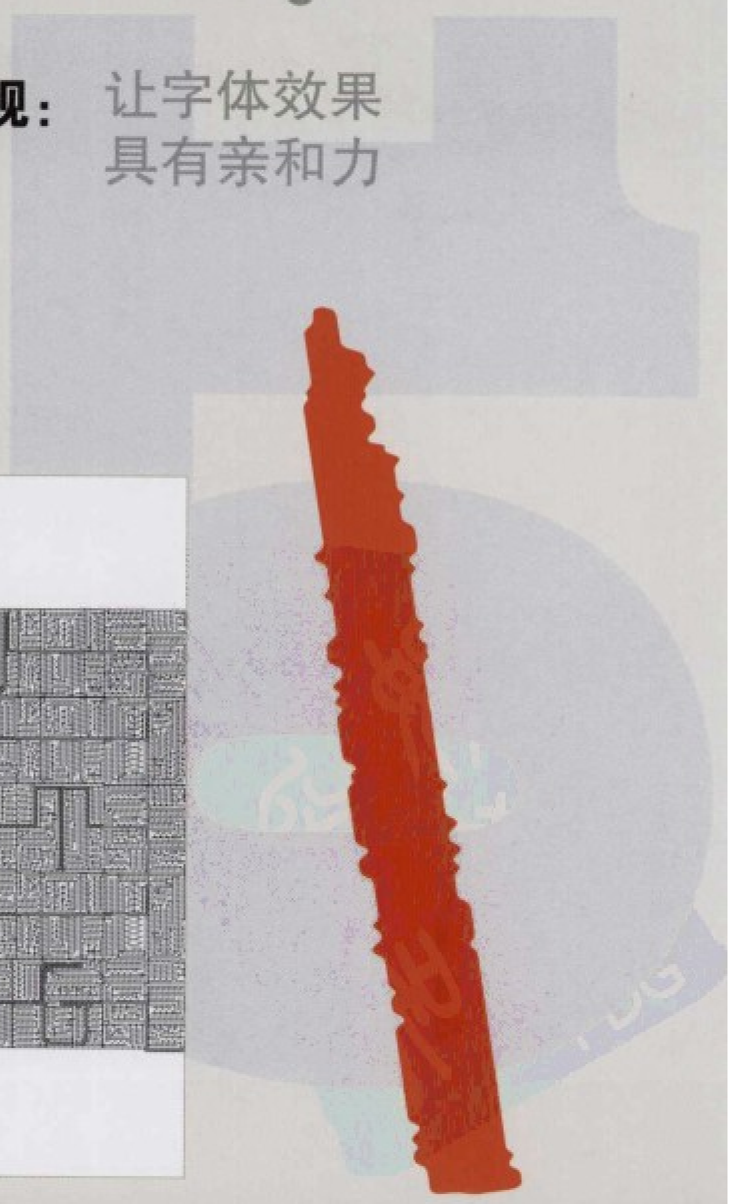
Type is only type when it's friendly.

打破常规：让字体效果具有亲和力



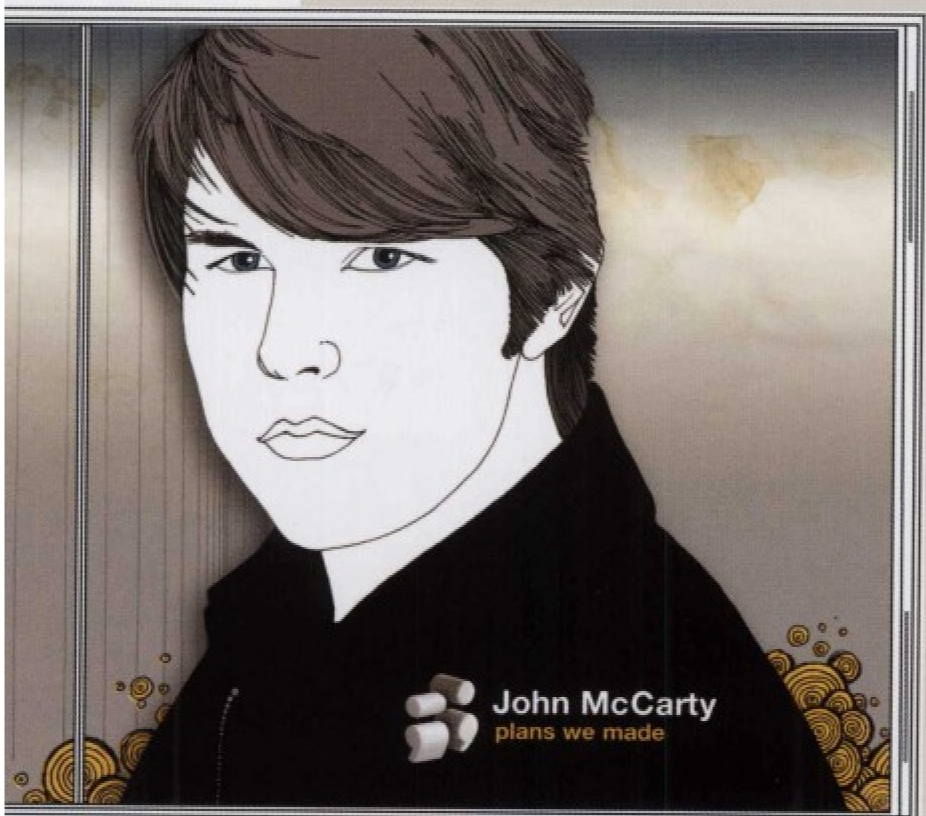
实验性的字体编排，出现了对文本易读性和亲近性的微妙探索。理念，几乎来自于阅读字体过程中的难度，但将耗散于信息当中。

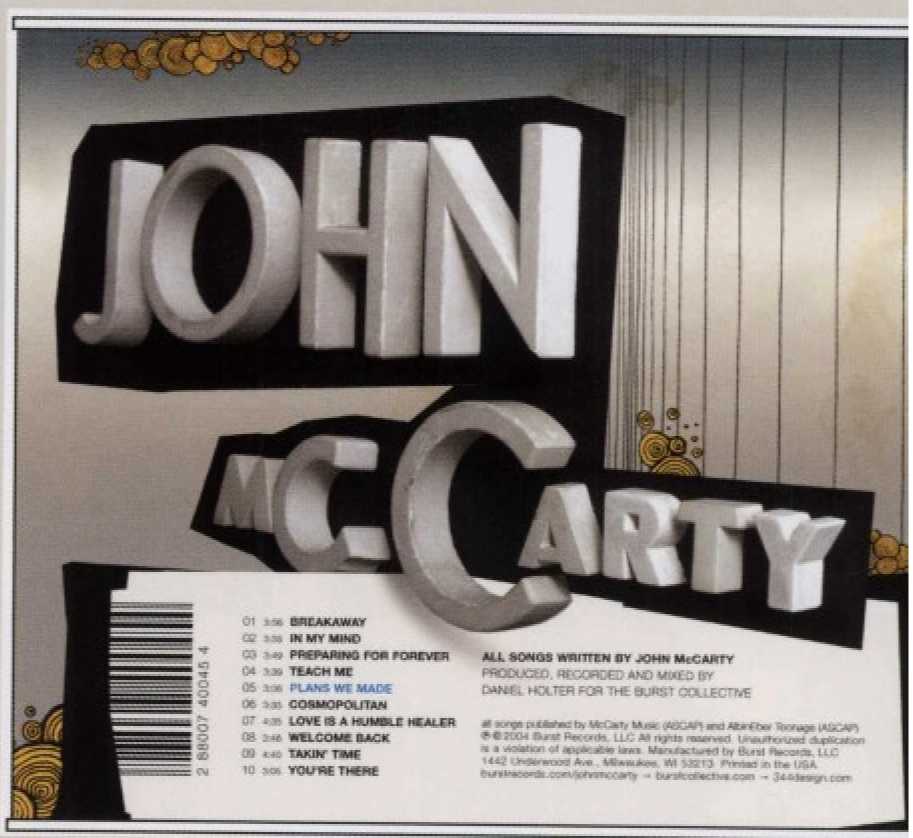
Munda Graphics，澳大利亚



此张光盘的包装设计，借助设计者独特的视觉敏感与艺术处理效果，表现出音乐的体裁特点和表演者的特殊风格。将音乐艺术家的插图，处理为平涂的线条样式，与封底的三维字体构成冲突，再加上设计者本人特有的、圆纹形的视觉语言，与其他平面元素一起互相辉映。由于音乐是非常个人化的体验，对于音乐艺术家，对于设计者，还有他们共同的受众，这样纯粹个人化的设计风格，不仅适合于类似的设计方案，而且更能提升设计方案的价值。

344 Design，美国





常规做法，是针对特定的受众传达信息，放弃与最广泛的潜在顾客进行沟通，而采用文化上的定向方式，直接告知规模十分有限的“小众”。小群受众对视觉信息的文化期望是相当的接近，那是一张CD光碟的封面或者音乐海报，而不是面向一般大众的、大尺寸的品牌系列广告。小群受众都以共同的背景作为参考，借助了视觉的隐喻，运用了字体或者图像、色彩的特定风格处理。与那些尽可能为广泛的单个群体而设计的图像和色彩相比，针对小群受众的设计，更能反映出个人风格和感情共鸣。

打破常规：

让作品人人都能看明白，不是自娱自乐

Breaking It

Be universal.

11

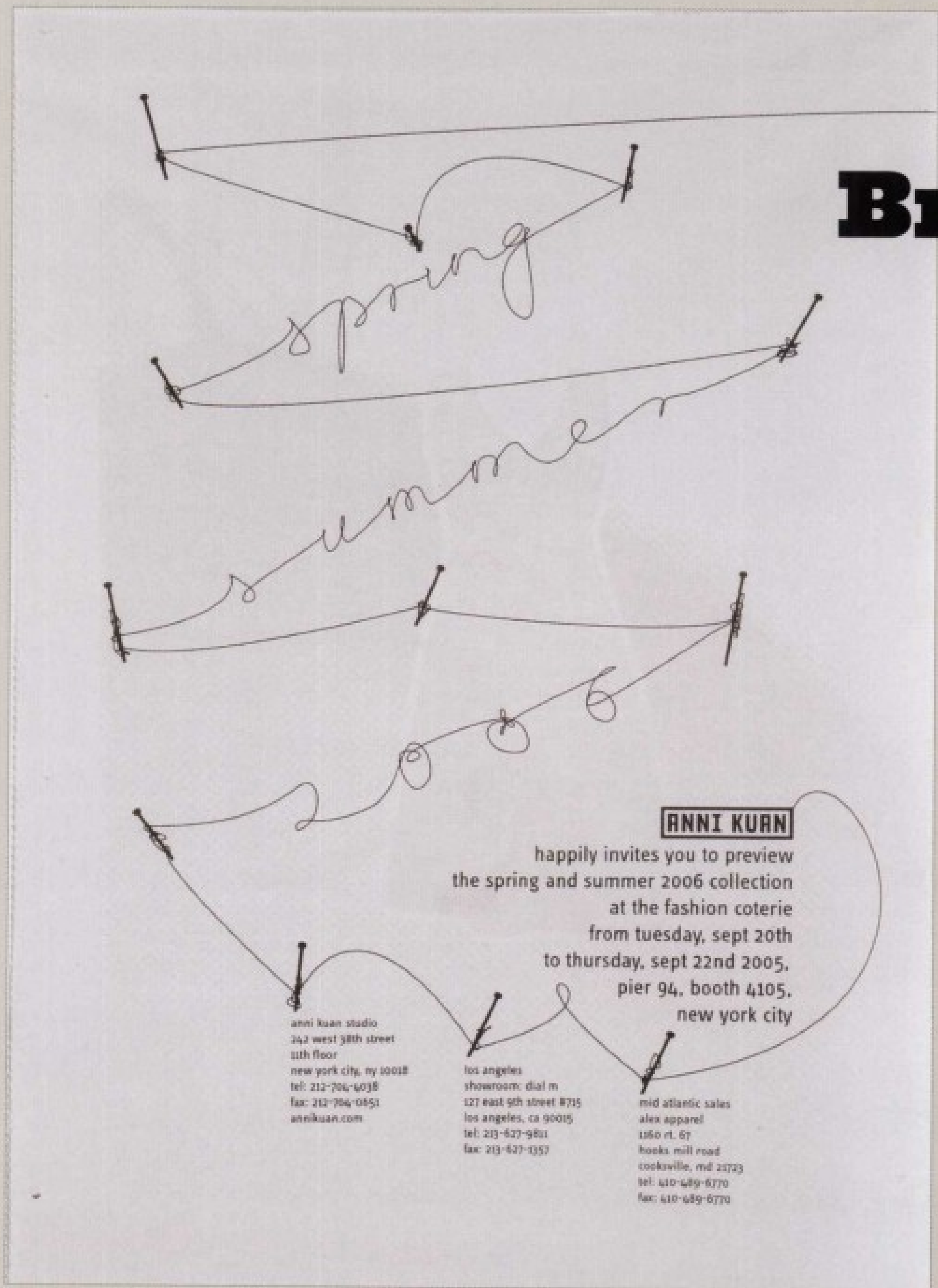
打破常规：动静有致

12

Breaking It

Squish and separate.

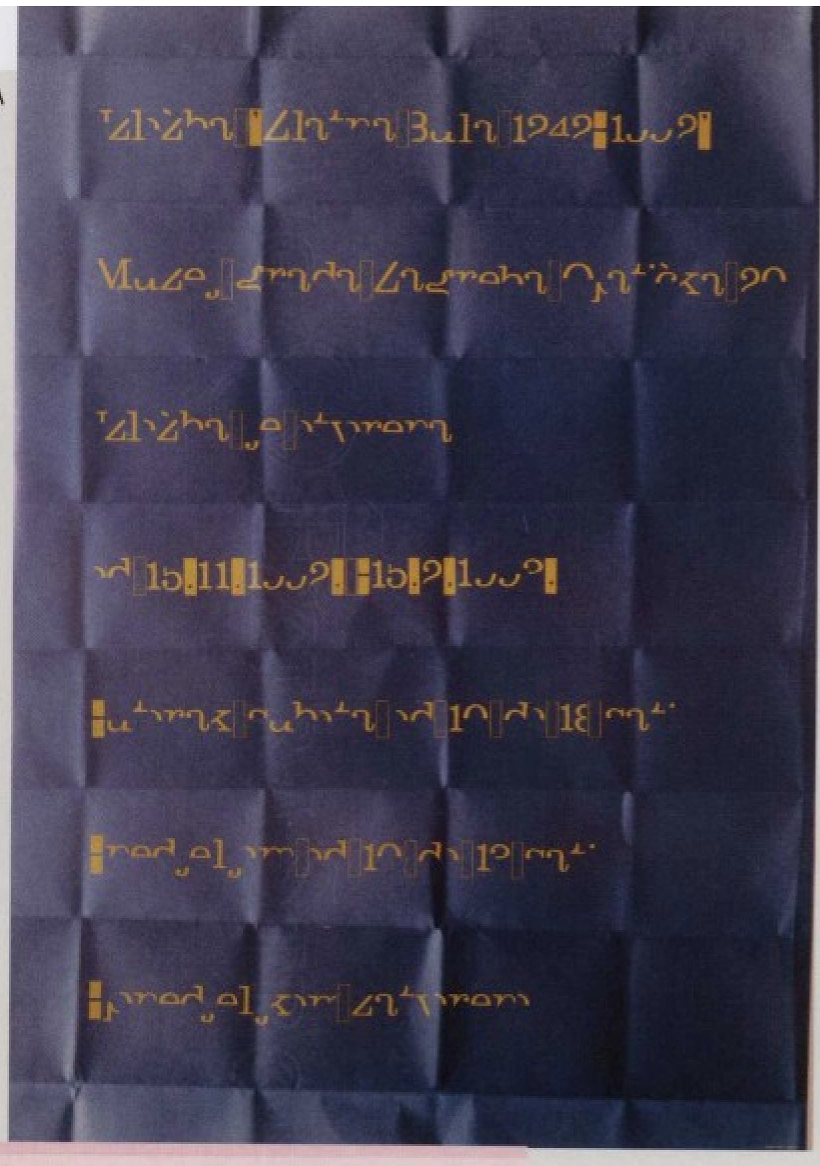
不断变化而且富有韵律的动态运动，非常具有吸引力，往往成为引起受众兴趣、抓住受众眼球的最常见方式。尽管如此，一个设计方案中，如果缺少明显的动感或者紧张，也能产生迥然不同的感觉。而且，当“没有动感”成为信息的意义的时候，它就更加合情合理了。有时候，连续性的视觉转移和跳跃式的动感，反而把观众的注意力从专注于内容中拽出来。节律和排列的连贯协调，也是一种可以传达的信息。



在这幅邀请海报中，虽然有部分区域比较紧张、稠密（试找出一张优秀的设计作品，无论如何都绝对不能出现对比现象!），但是其紧张程度是最低的。大体上，由细线来来回回地运动所构成的大部分的负空间，都具有相同的粗细、形状和表现方式。从版式的四边算起，几乎所有的元素都是等距排列。而且所有的元素都是线，只有在重量与粗细上有细微的变化。这样的表现效果十分温和，既漫不经心，又带着懒懒散散的惬意，没有矫饰，却也舒适平静，透出无穷魅力。

Sagmeister，美国

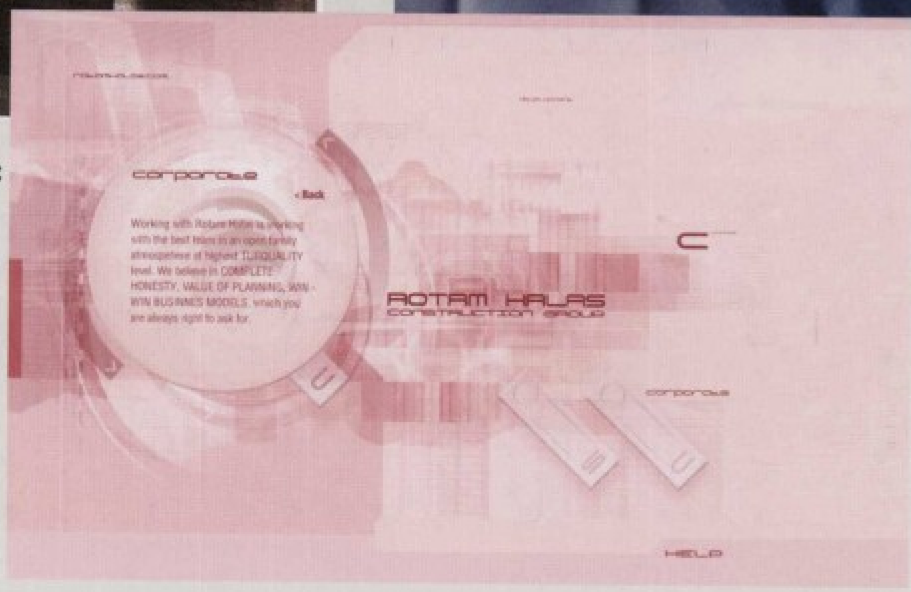
A



B



C



这里的三份设计方案——两张海报和一个网页设计——特意减弱了调子的对比，取得素淡悦目、敛心沉思的效果。蓝色海报所传达的政治信息，是谨慎考虑而不是召集活动；建筑公司的网页，是罕见的轻松柔和，细致而精确；黑色的海报，产生非常寂静的诱惑，在制作带着黑色肌理的插图和金属质感的时装作品集中，这几乎是营造凶险气氛、几近触及感官的设计效果。

A：Studio International，克罗地亚

B：E-Types，丹麦

C：2 Fresh，土耳其

Distribute light and dark like firecrackers and the rising sun.

Breaking It

打破常规：烟花与朝阳：安排明暗关系

微妙的调子变化，就像和谐的空间节奏，是传达信息的强大载体。素净、柔和的调子表现方式，包含了明暗对比，还包含了诸如色彩浓淡、饱和度之类的色彩关系对比。与形成强烈对比的视觉元素相比较，这种表现方式，在抓住眼球与形成空间的过程中，反而成为有效手段，便于观众从周围的视觉活动中辨别主题。对比较弱的图像和字体编排，往往被认为是更加内敛与优雅，而不是紧张与跳跃。

打破常规：

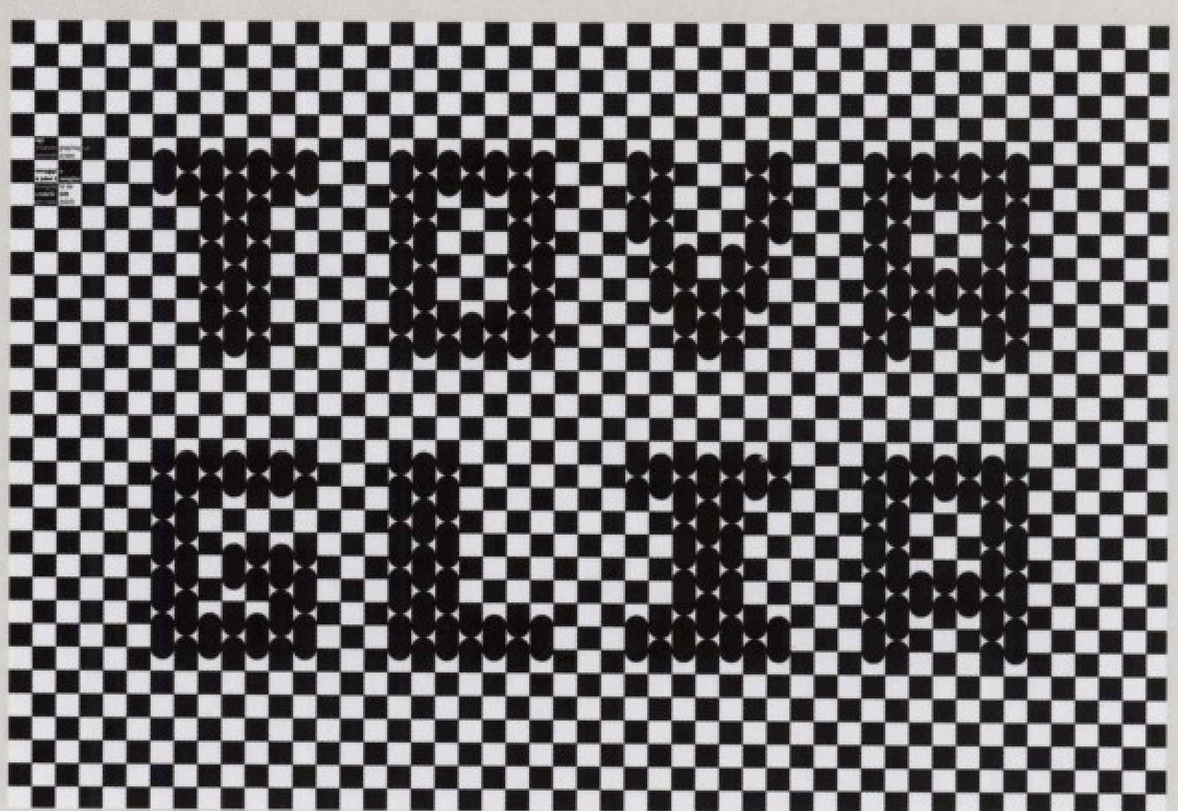
要果断，
要么按目标去做，
要么就根本不动它

Breaking It

Be decisive, Do it on purpose, or don't do it at all.

毕竟，模糊也可以成为好事。视觉与理念的清晰关系，由于能够产生快速、明了的沟通效果，往往会赢得观众的青睐。同样，在各种元素当中——举个简单例子，如前景与后景的各种元素——营造模棱两可的状态，也可以让观众形成冲动，让观众展开更彻底的质疑与探索。具体的设计理念，模糊的表现图像，这两者之间的不吻合，可以提供比较复杂的解释路径，奉献丰富多彩的动人体验，让观众产生更加深邃、更加复杂的理解。





在方格图案的空间中，一系列的椭圆形占领着刺眼的网格。椭圆形改变了图案的密度，形成字体的各种造型。这种变化同时产生有点半透明的奇怪质感，在主题和背景之间形成模糊的光学分离。

Leonardo Sonnoli，意大利



图书的跨页版面，两种相冲突的网格——文字的网格与图像的网格——将字体、图片与线条建构为奇形怪状的覆盖关系。仔细观察各个图像之间的不对齐关系。这些结构性细节的不确定性，让观众从自己的角度引发疑问，而不是设计者事先回答问题，也不是设计师用某些真相进行劝说。

Coma，荷兰

在任何时候，造型的各种元素，都是紧紧地关联在一起，而且是有条不紊地排列，就像处于复杂精细的图案或者网格结构之中，精确的数字测量，精确的对齐效果，也都无可避免。而且，这样的精确测量很可能更适合于理性的表现方式。在视觉上对齐、间隔和大小变化的素材，排列非常紧密，需要以数学的眼光检查、修改其中不对齐的地方、不均衡的间隔，或者尺寸不完全相同的各种元素。尽管设计师有意想让观众感受不对齐、不均衡或者不同大小的效果，但是也不能回避这种精确测量的方式。

15

Breaking It

Measure with your eyes: design is visual.

打破常规：

用眼睛测量：设计是视觉的设计



在媒介整合中，想要传达的信息——即客户的核心服务内容——以及像视频图像、文件插页，以及像素等的视觉暗示，都依赖于精确的数字化对齐。设计者不是用“眼球”来估算大小比例与定位关系，而是依靠排版软件中的测量标尺，来确保各种元素形成虚构的图形。

STIM Visual Communication，美国

常言道：时间就是金钱。而且，研究能为己用的备用图像，其中所消耗的时间，会让设计师的预算很快漏空，连喊“哎哟”的时间都没有。确实是这样，找一张图片粘贴在版式中，所需要的时间会越来越短；但是，这不是借用现成图片的好理由，因为现成图片永远不会按照真正要求的那样，紧紧地结合到设计方案的信息当中。不过，有时候从图片库中特意挑选平庸乏味、几乎毫无意义或者矫揉造作的图像，也会取得非常有趣的效果，尤其是设计师需要以嬉戏的手法进行设计，或者是从理念上谈及的图像内容无所不在，或者提到的内容深受日常通俗文化的影响。但是，从现成图像素材中挑拣有用之物，其真正的好处是拿到零零碎碎的元素，可以快速地生成所需要的图像。尽管如此，还是要谨慎为妙。即使是利用一组现成图像，也需要按客户的要求进行制作，从形式上、从观念上，与其他材料进行整合，这样总比直接使用它们要好得多。

打破常规：

制作自己所需之物，不要选用现成之物

Create images—don't scavenge.

Breaking It

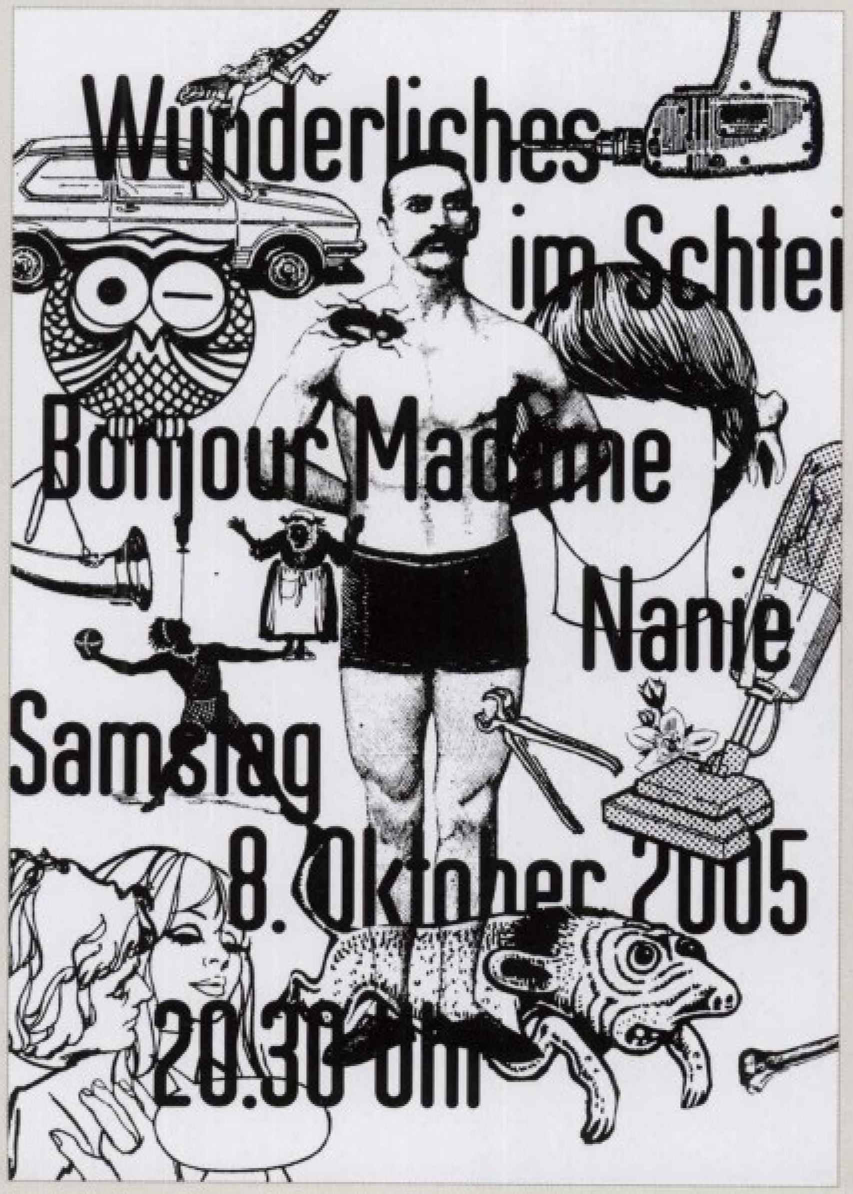
16

这里有两份设计方案，一张海报和一本图书，都完全运用了现成图像作为设计的基础。这份海报宣传某个展览，利用了各个时代的剪贴画，形成模糊的信息，激起观众的好奇心。而图书则是探讨“幽灵骑师”（DJ Spooky）的音乐作品，暗示着其中的音乐取样与挪用的思想。无所不在的、商标化的图像，就像音乐取样技术和混音技术一样，是作为一种方式，表现出艺术家与场景之间的文化联系。

A Mixer，瑞士

B Coma，荷兰

A



B



驾驭当今的风格潮流，偶尔也会受益无穷。在选用此策略时，设计师要选择更加个人化、更加直接的方式向观众表达。观众的视觉信息，符合特殊的专题隐喻。结果，这种对视觉信息的期望，会绕过那些不像是对他们表达的视觉元素。这种情况，尤其出现在与青少年沟通的时候。青少年在任何特定的时间都认同标新立异的视觉风格，而且还对其它事情一概视而不见。

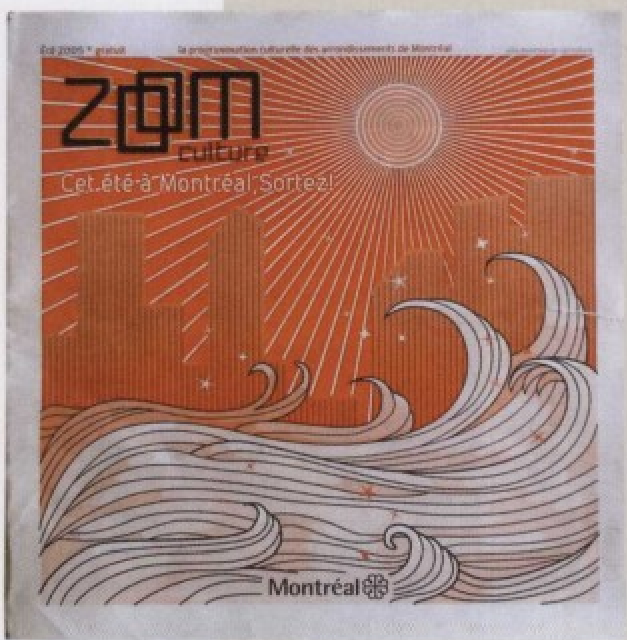
17

Breaking It

Ignore fashion. Seriously.

打破常规：对流行置之不理，严肃对待设计

A



B



尽管流行可能非常短暂，但在当今年轻人的市场中，它仍是一种强大的传播因素，尤其体现在娱乐产业中。这三件作品，分别借助了当今设计插图界的流行趋势：超程式化的、早期技术的平面设计和字体设计；设计师个人特有的表现手法和手绘效果；电子图像和视频电子游戏。

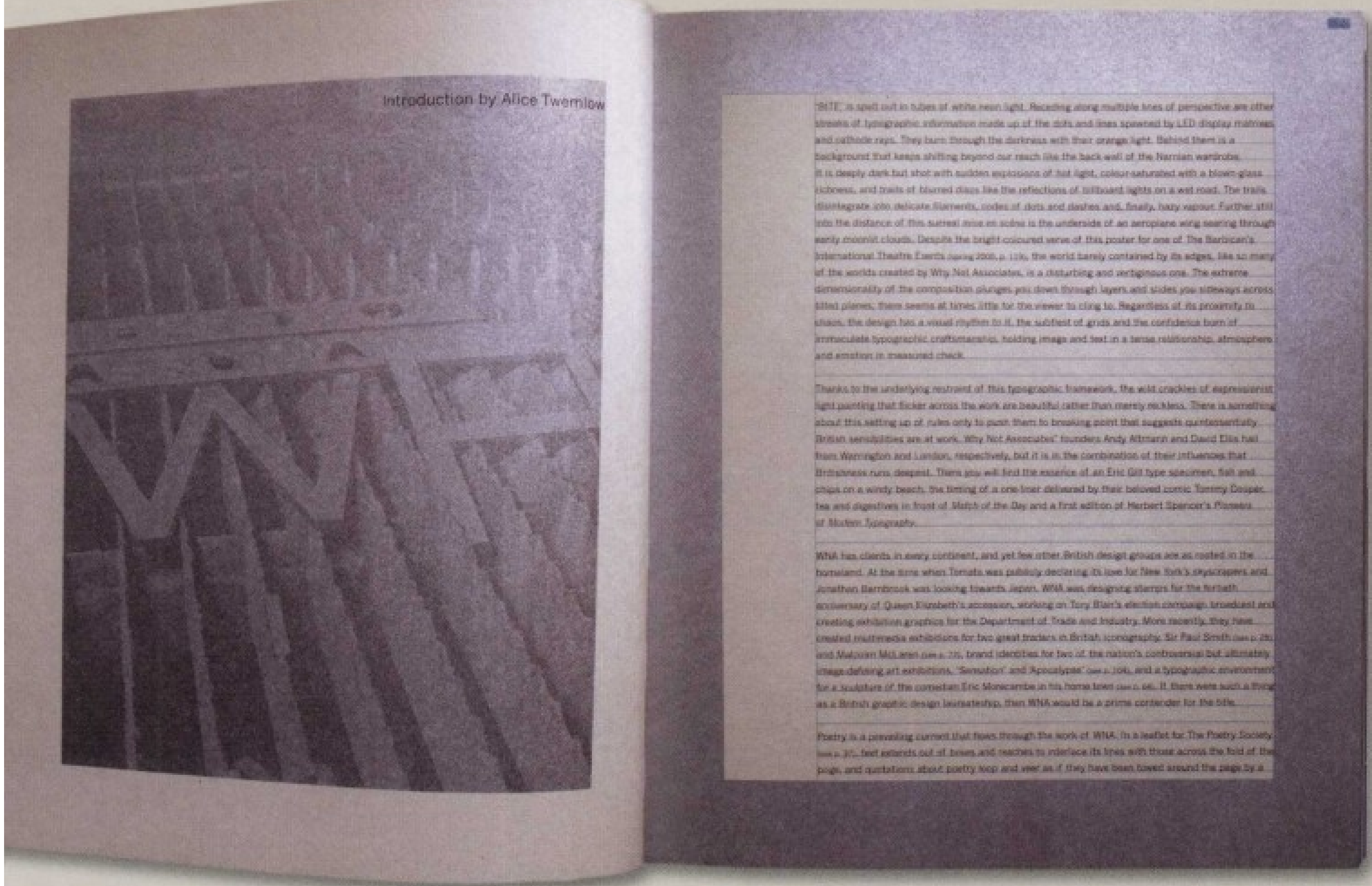
A Sub Communication，加拿大

B Ames Bros.，美国

C Sergio Gutierrez，西班牙

C





图例的版面设计，来自于英国设计公司"'为什么不'设计联盟"的专著。跨页版式，不仅准备了发人深思的图书序言，还安排了对近几年公司产品的历史性回顾。在吸水性很强的花纹纸上，先印刷柔和的金属银色低反差图像，再结合无明显特征的白边与单调的字体处理，在进入公司活力四射、色彩斑斓、质感丰富的设计作品之前，营造出可以回顾历史的片刻平静。

Why Not Associates，英国

Breaking It

Move it! Static equals dull.

打破常规：

动起来！静止等于索然无味

在所有的设计法则当中，倘若要打破这条法则，则需要小心谨慎。最主要的风险，是因为吸引注意力的、动态的视觉活动，刺激着眼球与大脑来回变换，会使观众选择逃离。相反，材料的静态排列，可以集中注意力而有益于休息，是戏剧性运动与深邃的空间幻觉的替代。从这个意义上说，静态的排列方式有时是非常有用的。相对于明显的动态运动，静态排列可以作为一种替换的调节方式，为观众提供休息的区域；对于跳跃式的设计表现，起到视觉的标点符号的作用，形成与集中精力、深刻内省相反的片刻。

打破常规：
回顾历史，
不重蹈覆辙

Breaking It

Look to history, but don't repeat it.

世界上还有无穷无尽的沟通项目，它们需要把历史作为主题或者作为整个背景进行表述，以传达特定的信息。例如，关注历史题材的图书或者展览，或者是关注某个时代历史事件的专题讨论邀请书，都是从古老的墓穴中发掘视觉风格的完美载体——即使某些历史记录只有20年。在这种情况下，设计师的乐趣在于吸收、消化某个时期特征性的视觉细节、色彩、字体、图像风格，使之成为自己的视觉鉴赏标准。无需做过多的风格复制，它们就完全可以作为其中的样品，经过调整与重新组织，再次得到翻新的素材。同时，这样做也抓住了时代的精髓，在合适的语境中赞美时代的精髓。

A



B



这是汽车制造商促销活动中的CD光盘封面和一组粘胶标签，其风格挪用了特定时期的设计技巧，但并没有肆无忌惮地完全模仿他人——那是一条很艰难的思路。CD光盘的封面，借用了上世纪50、60年代《蓝调》(Blue Note)爵士专辑的设计感觉，采用平板的衬线字体和蓝黑的色彩设计。具有对比效果的特写图像，确确实实是比较新颖的艺术处理手法，使版面设计令人耳目一新，具有创造性效果。这样的特写图像，很有可能深深打动观众的心。小标签所运用的色彩设计、字体编排和插图风格，与70年代的剪贴画和比赛用车图案装饰密切相关。当时，"唯我"的一代颂扬消费者的环境保护行动主义，具体表现在于倡导汽车混合能源系统。

A Stereotype Design，美国

B Ames Bros.，美国

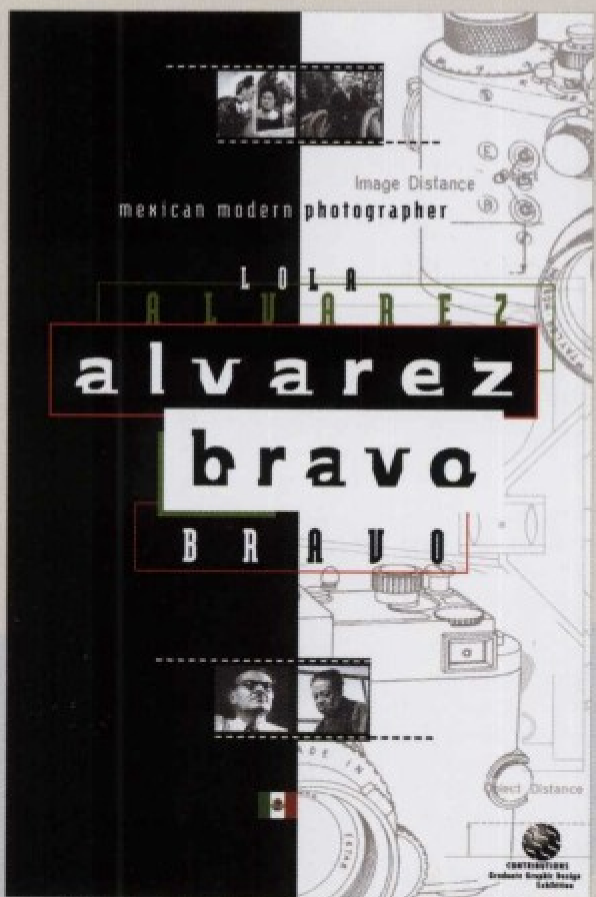


对于这幅通俗小报式的大幅面海报，版面的对称中点就是页面纵横方向的中点。横向旋转图像时，画面得到意想不到的动态弯曲效果——而且这也是对称的。对脸部的极度放大和过度剪裁，催生一个具有深度感的感性空间，与确定海报纵向轴线的、锐化而精细的字体设计元素，形成了对比效果。

There，澳大利亚

在海报中，不规则的图形元素，对比与节奏的显著变化，两者都消解了字体和图像的对称排列，避免形成任何不能吸引观众的、静态的版面效果。

MV Design，美国



虽然标签处于不对称的位置，但是，在表现围绕着中心轴的版面张力与对比效果时，这件食品包装的设计算是一件出彩的作品。每个元素都通过比例、重量、密度、风格和色彩变幻着表现形式；设计师在处理元素之间造型上的统一协调时，又能巧妙地表现出这样的变化。

Wallace Church，美国



在所有的表现形式当中，对称是一种需要谨慎处理的构成策略。对称，不仅体现着自身所固有的静止僵化、孤立于其他大多数造型的特点，而且在近半个世纪的设计作品中，还附带着一系列古典沉闷、欧洲精英主义的批评性观点。这样的观点，可以直接曲解交流中对重要意义的感知。也恰好是由于这样的效果，对称同样可以作为一种强有力的设计方式，设计出非常传统而又具有历史感的庄重内容——还能做到简单明了地隔开图像与字体编排，或者形成动态、质感之间的强烈对比，或者精确地表现大量相似的内容。采用对称的关系时，不管是文字布局还是图片编排，空间间隔、密度与开放、明暗关系等的张力因素，就成为维持视觉活力的关键所在，使对称变得优雅简练、活泼轻快、庄重朴素，而不再是粗俗笨拙、拘谨局促、单调乏味。

Breaking It

Symmetry is the ultimate evil.

打破常规：对称是最大的祸害

图片提供者

2 Fresh
Maslak, Beybi Giz Plaza, K:26
34396, Istanbul/Turkey
contact@2fresh.com
184, 195, 262

344 Design, LLC
101 N. Grand Ave. #7
Pasadena, CA 91103 USA
www.344design.com
049, 054, 175, 198, 260

A10 Design
170 Helena St., 4th Floor
São Paolo, 04552-050 SP
Brazil
www.a10.com.br
015, 106, 236

Troy D. Abel
c/o The Art Institute,
Orange County
3601 West Sunflower Avenue
Santa Ana, CA 92704 USA
da301@stu.aii.edu
167

Adams Morioka
8484 Wilshire Blvd. Suite 600
Beverly Hills, CA 90211 USA
www.adamsmorioka.com
006, 020, 063, 072, 101, 105, 131, 135, 179

Ames Bros.
2118 8th Ave.
Seattle, WA 98199 USA
www.amesbros.com
026, 085, 173, 174, 253, 266, 268

And Partners
159 West 27th St. 7th Floor
New York, NY 10001 USA
www.andpartnersny.com
011, 076, 121

Apeloig Design
41 Rue La Fayette
75009 Paris, France
www.apeloig.com
026, 036, 066, 110, 127, 169

Art:Tecaji
Miklosiceva 38
1000 Ljubljana, Slovenia
www.art-tecaji.com
168

BBK Studio
648 Monroe Ave. NW Suite 212
Grand Rapids, MI 49503 USA
www.bbkstudio.com
007, 071, 072, 084, 087, 111, 195, 217, 237

Maris Bellack
172 South 4th St. #3
Brooklyn, NY 11211 USA
www.marismaris.com
194, 238

C+G Partners, LLC
116 East 16th St., Floor 10
New York, NY 10003 USA
www.cgpartnersllc.com
018, 047, 061, 140, 183

C. Harvey Graphic Design
415 West 23rd St.
New York, NY 10011 USA
www.charvey.com
013, 051, 069, 129, 203, 226

Carolyn Calles
c/o The Art Institute,
Orange County
3601 West Sunflower Avenue
Santa Ana, CA 92704 USA
cnc303@stu.aii.edu
cncalles@yahoo.com
082

Carregal Pease Design
1390 S. Dixie Hwy. Suite 2217
Coral Gables, FL 33146 USA
www.carregalpease.com
258

Myung Ha Chang
c/o School of Visual Arts
209 East 23rd Street
New York, NY 10010 USA
mchang4@sva.edu
104

Tammy Chang
2225 Ridgefield Green Way
Richmond, VA 23233 USA
www.design.cmu.edu
151

Cheng Design
2433 East Aloha St.
Seattle, WA 98112 USA
www.cheng-design.com
070, 136

CHK Design
8 Flitcroft Street
London WC2H 8DL
United Kingdom
71, 122, 134

Christine Chuo
c/o Carnegie Mellon
University
5000 Forbes Ave.
Pittsburgh, PA 15213 USA
www.cmu.edu
151

Cobra
Karenslyst Allé gB
NO-0278 Oslo, Norway
www.cobra.no
019, 034, 100, 146, 155, 193, 217

Coma
Saxenburgerstraat 21-1
1054 KN Amsterdam
The Netherlands
www.comalive.com
027, 195, 208, 244, 263, 265

Thomas Csano
3655 St. Laurent
Montreal, Quebec H2X 2V6
Canada
www.thomascsano.com
010, 035, 061, 076, 102, 112, 119, 170, 171, 194, 230, 251

Cyr Studio
P.O. Box 795
Stroudsburg, PA 18360 USA
www.cyrstudio.com
025, 169, 172

Design Rudi Meyer
27 rue des Rossignols
F-91330 Yerres, France
design.rudi-meyer@
easyconnect.fr
014, 075, 162

Dochdesign
Kidlerstrasse 4
81371 Munich, Germany
www.dochdesign.de
029, 172, 259

Jelena Drobac
9 Siva stena St.
11000 Belgrade, Serbia
www.d-ideashop.com
010, 101, 127, 182

Drotz Design
1613 12th Ave. SW
Puyallup, WA 98371 USA
www.drotzdesign.com
079, 099, 172

E-Types
Vesterbrogade 80B, 1
1620 Copenhagen V
Denmark
050, 117, 206, 221, 262

Earsay
P.O. Box 4338
Sunnyside, NY 11104 USA
www.earsay.org
139, 148, 153, 225

Barbara Ferguson
10211 Swanton Dr.
Santee, CA 92071 USA
zoographics@earthlink.net
205, 227

Finest Magma
Suedenstrasse 52
76135 Karlsruhe, Germany
www.finestmagma.com
043, 143, 172, 182, 193, 228, 230, 231

Fishten
2203 32nd Ave. SW
Calgary, Alberta T2T1X2
Canada
www.fishten.com
238

Form
47 Tabernacle St.
London EC2A 4AA UK
www.form.uk.com
007, 052, 061, 079

Frost Design, Sydney
Level 1, 15 Foster St.
Surry Hills, NSW 2010
Australia
www.frostdesign.com.au
021, 038, 113, 153, 215

Grapefruit
Str. Ipsilanti 45
Intrare Splai, Ia.i 700029,
Romania
www.grapefruit.ro
127, 129, 236

Sergio Gutierrez
Povedilla, 10, Esc. 2, Apt. 6-I
Madrid, Spain E28943
beezual@hotmail.com
266

Maciej Hajnrich
Browarna 23/30
Bielsko-Biala 43-400 Poland
www.nietylko.net
174

Helmut Schmid Design
Tarumi-cho 3-24-14-707
Suita-Shi, Osaka-FV 564-0062
Japan
www4.famille.ne.jp/~hsdesign
127, 156

Diana Hurd
18 Northwood Dr.
Timonium, MD 21093 USA
dianaceleste14@gmail.com
093

I Just Might…Design
4747 Collins Ave. #707
Miami Beach, FL 33140 USA
www.ijustmight.com
129, 223

Igawa Design
3726 Clark Ave.
Long Beach, CA 90808 USA
www.igawadesign.com
129

John Jensen
2925 Grand Ave. Apt. 10
Des Moines, IA 50312 USA
john@onpurpos.com
039

JRoss Design
90 South Main St.
Alfred, NY 14802 USA
www.jrossdesign.com
033, 048, 102, 106, 158

Hyosook Kang
School of Visual Arts
23 Lexington Ave. #1533
New York, NY 10010-3748 USA
Yellowapple79@hotmail.com
220

Cally Keo
c/o The Art Institute,
Orange County
3601 West Sunflower Avenue
Santa Ana, CA 92704 USA
222

Sohyun Kim
2516 Aspen Rd. #4
Ames, IA 50010 USA
lovemoi@iastate.edu
111, 177

Kropp and Associates
105 Sycamore Studio 609A
Decatur, GA 30030 USA
www.kroppassociates.com
096

Hae Jin Lee
32-32 36th St., 3rd Floor
Astoria, NY 11106 USA
chocoicecream@hotmail.com
224, 245

Lexicon Graphix
304 South Franklin St.
Suite 304
Syracuse, NY 13202 USA
www.lexicongraphix.com
011, 256

Vicki Li
c/o Lisa Fontaine
Iowa State University
College of Design
Ames, Iowa 50011-3092
fontaine@iastate.edu
036

Marcia Lisanto
c/o Laguna College of
Art +Design
2222 Laguna Canyon Road
Laguna Beach, CA 92651 USA
www.lagunacollege.edu
231

Loewy
147a Grosvenor Rd.
London, SWIV 3JY UK
www.loewygroup.com
United Kingdom
017, 059, 160, 191, 213, 237, 239, 257, 258

LSD
San Andrés 36, 2° p 6
28004 Madrid, Spain
www.lsdspace.com
007,016, 037, 057, 059, 075, 076, 087, 098, 148, 161, 171, 182, 202, 224

Made In Space, Inc.
818 South Broadway
Suite 1000
Los Angeles, CA 90014 USA
www.madeinspace.ca
053, 060, 078, 082, 127

Metropolitan Group
519 SW Third Ave., Suite 700
Portland, OR 97204 USA
www.metgroup.com
079, 176, 255

Mixer
Löwenplatz 5
CH-6004 Lucerne Switzerland
www.mixer.ch
183, 187, 264

Monigle Associates
150 Adams St.
Denver, CO 80206 USA
www.monigle.com
042, 068, 075

contribut

Muller
Unit 307, Studio 28
28 Lawrence Rd.
London, N154EG UK
www.hellomuller.com
007

Munda Graphics
11/113 Alison Rd.
Randwick, NSW 2031 Australia
www.geocities.com/munda_gallery
042, 167, 259

Mutabor Design GmbH
Grosse Elbstrasse 145B
D-22767 Hamburg, Germany
www.mutabor.com
007, 025, 061, 069

MV Design
10 Thunder Run 6-D
Irvine, CA 92614 USA
atiragram3@hotmail.com
183, 269

Benjamin Myers
c/o Laguna College of Art +Design
2222 Laguna Canyon Road
Laguna Beach, CA 92651 USA
www.lagunacollege.edu
179

Niklaus Troxler Design
Bahnhofstrasse 22
Willisau, CH-6130 Switzerland
www.troxlerart.ch
043, 218, 252

Not From Here Inc.
101 Summit St. #3 Third Floor
Brooklyn, NY 11241 USA
www.norfromhere.com
048, 091, 258

Marek Okon
3836 Ponderosa Ln.
Mississauga, Ontario L5N 6W3 Canada
www.marekokon.com
028, 151

Martin Oostra
Donker Curtivsstraat 25D
Amsterdam 7057JM, Netherlands
studio@oostra.org
086, 133, 181, 201, 234, 243

Andreas Ortag
Parkstrasse 5
A-3822 Karlstein/Thaya
Austria
www.ortag.at
024, 040, 137, 167, 178, 227

Paone Design Associates
242 South Twentieth St.
Philadelphia, PA 19103 USA
www.paonedesign.com
022, 083, 092, 118, 132, 160, 183, 193, 227

Sunyoung Park
2505 Jensen Ave., #413
Ames, IA 50010 USA
sunyoung@iastate.edu
038

Michelle Pinkston
2627 Kent #6
Ames, IA 50010 USA
pink12@iastate.edu
129

Raidy Printing Group S.A.L.
St. Antoine St.
Beirut PC 20713203 Lebanon
www.mariejoeraidy.com
082, 088, 129, 130, 171, 183

Gunter Rambow
Domplatz 16
D-18273 Güstrow, Germany
gunterrambow@web.de
095, 111

Red Canoe
347 Clear Creek Trail
Deer Lodge, TN 37726 USA
www.redcanoe.com
028, 055, 098, 112, 235

Research Studios
94 Islington High St.
London, N18EG UK
www.researchstudios.com
036, 078, 089, 096, 147, 152, 159, 163, 177, 188, 219, 237

Robert Rytter & Associates
14919 Falls Rd.
Butler, MD 21023 USA
www.rytter.com
131, 205

Pamela Rouzer
c/o Laguna College of Art + Design
2222 Laguna Canyon Road
Laguna Beach, CA 92651 USA
pamelarouzer@lagunacollege.edu
056

Roycroft Design
7 Faneuil Hall Marketplace
Boston, MA 02109 USA
www.roycroftdesign.com
060

Rule29 Creative
303 W. State St.
Geneva, IL 60134 USA
www.rule29.com
166

Sagmeister Inc.
222 West 14th St.
New York, NY 10011 USA
www.sagmeister.com
056, 105, 166, 182, 261

Clemens Théobert Schedler
Hirschberggasse 6
A-3411 Scheiblingstein, Austria
c.schedler@sil.at
025, 037, 141, 156, 207, 240

Sang-Duck Seo
4815 Todd Dr., Apt #74
Ames, IA 50014 USA
sdseo@iastate.edu
176

Shinnoske, Inc.
2-1-8060-2 Tsuriganecho, Chuoku
Osaka City, Osaka 540-0035 Japan
www.shinn.co.jp
090, 183

Christopher Short
P.O. Box 795
Stroudsburg, PA 18360 USA
www.chrisshort.com
169

Travis Simon
120 South 2nd St.
Brooklyn, NY 11211 USA
nvudesign@gmail.com
221

Matt Smith
c/o Laguna College of Art +Design
2222 Laguna Canyon Road
Laguna Beach, CA 92651 USA
www.lagunacollege.edu
255

Leonardo Sonnoli
Via G. Rossini 16
Trieste 34132 Italy
leonardosonnoli@libero.it
047, 062, 105, 119, 161, 183, 220, 225, 263

Spin
12 Canterbury Court, Kennington Park
1-3 Brixton Rd.
London SW9 6DE UK
www.spin.co.uk
254

Stereotype Design
39 Jane St. 4A
New York, NY 10014 USA
www.stereotype-design.com
027, 067, 091, 154, 183, 268

Stressdesign
1003 West Fayette Street
Floor One
Syracuse, NY 13204 USA
www.stressdesign.com
023, 056, 154

STIM Visual Communication
436 West 22nd Street, No. 4C
New York, NY 10011 USA
tim@visual-stim.com
011, 065, 109, 157, 187, 256, 264

Studio Blue
800 W. Huron St., Suite 3N
Chicago, IL 60622 USA
www.studioblue.us
103, 110, 209

Studio International
Buconjiceva 43
10 000 Zagreb Croatia
www.studio-international.com
029, 051, 055, 078, 106, 170, 178, 194, 262

Studio Works
838 Broadway
New York, NY 10003 USA
www.studio-works.com
033, 058, 173, 233

SubCommunication
24 Av. Mont-Royal West #1003
Montreal, Quebec H2T2S2 Canada
www.subcommunication.com
094, 222, 266

Michael Sui
3808 John Carroll Drive
Olney, MD 20832 USA
msuimsui@gmail.com
151

Swim Design
8040 Georgia Ave., Suite 100
Silverspring, MD 20910 USA
www.swimdesign.com
097, 123, 250

Templin Brink Design
720 Tehama St.
San Francisco, CA 94130 USA
www.tbd-sf.com
012, 095, 170, 177, 241

TenDoTen
Vira Biance #504 2-33-12 Jingumae
Shibuya-ku Tokyo 150-0001 Japan
www.tententen.net
167

There
Level 1, 16 Foster St.
Surry Hills
Sydney NSW 2010 Australia
www.there.com.au
060, 269

Think Studio, NYC
234 West 16th St.
New York, NY 10011 USA
www.thinkstudionyc.com
066, 162

UNA (Amsterdam) Designers
Kurte Papavarweg 7A
Amsterdam, the Netherlands
una@unadesigners.nl
042, 108, 144

Virginia Commonwealth University (VCU) Qatar
P.O. Box 8095
Doha, Qatar
www.qatar.vcu.edu
033,111, 162, 167, 226

Voice
217 Gilbert St.
Adelaide, South Australia
5000 Australia
www.voicedesign.net
013, 044, 061, 072, 099, 125, 141, 147, 157, 189

Wallace Church, Inc.
330 East 48th St.
New York, NY 10017 USA
www.wallacechurch.com
173, 269

Ko-Sing Wang
c/o The Art Institute, Orange County
3601 West Sunflower Avenue
Santa Ana, CA 92704 USA
223

Why Not Associates
22C Shepherdess Walk
London N1 7LB UK
www.whynotassociates.com
267

Brett Yasko
2901 Smallman St., #6D
Pittsburgh, PA 15201 USA
www.brettyasko.com
035, 039, 109, 134, 192

鸣　谢

出版这类型的图书，需要依靠许许多多非常敬业的人，花费时间和精力来共同完成。我要感谢所有提供支持的设计师，他们从百忙之中抽出时间，用图解的方式阐明书中的思路，为平面设计领域的不断发展提供了样板。我也要感谢Rockport出版团队，正是他们孜孜不倦地工作，才让本书的出版能够做到心想事成。谨将本书献给肖恩（Sean），我的父母，我的朋友，还有我所有的学生。

关于作者：

蒂莫西·萨马拉（Timothy Samara）为活跃于美国纽约的平面设计师。他借助STIM视觉传播公司（STIM Visual Communication），忙碌于授课、写作、咨询和开讲座等事务。15年的品牌设计与信息设计，使他经受到印刷设计、包装设计、环境设计、用户界面设计、动画设计等多种项目的熏陶。萨马拉先生目前是纽约大学视觉艺术学院、纽约州立大学伯彻斯学院和帕森设计学院的教师。他撰写了《平面设计中网格的制作与突破》、《印刷工作手册》、《出版物设计完全手册》和《字体风格搜索手册》等著作。